



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Leonardo Freitas de Carvalho

**Do pessimismo em dicção verista: modulações do narrador “sincero e
desapaixonado” em Giovanni Verga**

Rio de Janeiro

2022

Leonardo Freitas de Carvalho

**Do pessimismo em dicção verista: modulações do narrador “sincero e desapaixonado”
em Giovanni Verga**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V493 Carvalho, Leonardo Freitas de.
Do pessimismo em dicção verista: modulações do narrador “sincero e
desapaixonado” em Giovanni Verga / Leonardo Freitas de Carvalho. – 2022.
88 f. : il.

Orientador: Nabil Araújo de Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Verga, Giovanni, 1840-1922 – Crítica e interpretação - Teses. 2.
Pessimismo – Teses. 3. Realismo na literatura - Teses. 4. Literatura italiana –
Teses. I. Araújo, Nabil (Nabil Araujo de Souza). II. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 850-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Leonardo Freitas de Carvalho

**Do pessimismo em dicção verista: modulações do narrador “sincero e desapaixonado”
em Giovanni Verga**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 14 de fevereiro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Viviane da Silva Vasconcelos
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel
Universidade Federal de Ouro Preto

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

À Vanessa,
luz da minha trajetória de formação.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à Vanessa, o meu grande amor, que ao longo da minha trajetória acadêmica, inclusive no mestrado, esteve ao meu lado, sempre me apoiando e me ajudando com diversas questões, e aos meus pais, dois pilares essenciais na sustentação dos meus estudos.

Além dos já citados, impossível eu me esquecer do apoio e do carinho de sempre da minha irmãzinha Gabi, uma grandíssima amiga. Os agradecimentos também devem ser direcionados à Miley e à Emma, as melhores amigas caninas deste mundo, que são capazes de aquecer o meu coração mesmo nos momentos mais conturbados.

Gostaria de agradecer, neste espaço, aos professores que, nesses dois anos de mestrado, trouxeram questionamentos, realizaram debates e deram alguns empurrões importantíssimos para a ampliação do meu conhecimento, sobretudo em relação à Literatura. Esta dissertação, aliás, precisa ser dedicada também ao meu orientador, Nabil Araújo, a pessoa certa que eu encontrei para me guiar no mundo acadêmico: orientador, professor e anjo da guarda.

Quero dedicar os meus agradecimentos, além dos que já citei aqui, à CAPES, pois sem o seu apoio financeiro essa dissertação não seria realizada com o devido cuidado, e a pessoas que foram muito importantes no meu dia a dia ao longo desses dois últimos anos: aos meus avós, aos meus sogros, ao meu cunhado Fábio, ao Daniel e àqueles que, diariamente, além de grandes amigos, são pessoas que enriquecem o meu conhecimento com discussões sobre assuntos relacionados à área de Letras: Felipe, Fernando, Lucas, Luiz Felipe e Matheus.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Descreo de los métodos del realismo, género artificial si lo hay; prefiero revelar de una buena vez lo que comprendí gradualmente.

Jorge Luis Borges

RESUMO

CARVALHO, Leonardo Freitas de. *Do pessimismo em dicção verista: modulações do narrador “sincero e desapaixonado” em Giovanni Verga*. 2022. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Propomos, neste trabalho, um levantamento da fortuna crítica de Giovanni Verga, a qual, aparentemente, se mostra contraditória diante dos aspectos analisados e estudados: o realismo e o pessimismo. Verga é considerado pelos seus leitores o gênio da impessoalidade, um escritor que propõe nos seus textos a presença de um narrador invisível e que, de acordo com os estudiosos, consegue cristalizar com perfeição essa proposta. Acontece que, por outro lado, o mesmo autor é relacionado, em muitos casos, a interpretações que encontram, no seu texto, um certo grau de pessimismo, um pessimismo que muitas vezes, é verdade, se encontra apenas no plano do enredo, mas que, em certos instantes, como no caso d’*Os Malavoglia*, seu romance mais conhecido, é encontrado também na figura do narrador, o que marca, de imediato, certo grau de subjetividade por parte deste. À frente disso, portanto, temos uma leitura que soa de fato contraditória, o que nos impulsiona a investigar outras engrenagens narrativas trabalhadas pela mesma figura do narrador verguiano, como as adjetivações e as comparações, que explicitam a sua subjetividade e rasgam de uma vez por todas aquela capa de invisibilidade proposta pelo seu autor. Neste trabalho, então, nos aprofundaremos no entendimento da escola *verista*, corrente estética italiana da qual Verga é considerado o principal expoente, e em alguns aspectos do gênero romance, tomando como base diversos teóricos da literatura, para investigar as oscilações que existem na obra verguiana, oscilações que decerto desconstroem uma leitura puramente realista, objetiva e impessoal sobre o escritor enfatizado. Para além de catalogações mais limitadas e mais domesticadas, Verga pode ser compreendido e interpretado como um artista versátil, multifacetado, marcado por modulações no interior das suas narrativas, um tipo de estilo que, mais do que limitá-lo a um ou outro tipo de chave de leitura, o alçaria a um *status* de hábil romancista e contista caso levemos em conta, sobretudo, o heterodiscurso segundo Bakhtin.

Palavras-chave: Pessimismo. Realismo. Giovanni Verga.

ABSTRACT

CARVALHO, Leonardo Freitas de. *From pessimism in verista diction: modulations of the “sincere and dispassionate” narrator in Giovanni Verga*. 2022. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

We propose, in this work, a survey of Giovanni Verga's critical fortune, which, apparently, is contradictory in the face of the analyzed and studied aspects: realism and pessimism. Verga is considered by his readers the genius of impersonality, a writer who proposes the presence of an invisible narrator in his texts and who, according to scholars, manages to crystallize this proposal perfectly. It happens that, on the other hand, the same author is related, in many cases, to interpretations that find, in his text, a certain degree of pessimism, a pessimism that often, it is true, is only found in the plot plane, but that, at certain moments, as in the case of *I Malavoglia*, his best-known novel, is also found in the figure of the narrator, which immediately marks a certain degree of subjectivity on his part. In front of this, therefore, we have a reading that actually sounds contradictory, which drives us to investigate other narrative gears worked by the same figure of the Verguian narrator, such as adjectives and comparisons, which make his subjectivity explicit and tear once and for all that invisibility cloak proposed by its author. In this work, then, we will delve deeper into the understanding of the verista school, an Italian stylistic of which Verga is considered the main exponent, and in some aspects of the novel genre, based on various literary theorists, to investigate the oscillations that exist in Verga's work, oscillations that certainly deconstruct a purely realistic, objective and impersonal reading of the emphasized writer. In addition to more limited and more domesticated cataloging, Verga can be understood and interpreted as a versatile and multifaceted artist, marked by modulations within his narratives, a type of style that, rather than limiting him to one or another type of key to reading, would elevate him to the status of a skilled novelist and short story writer if we take into account, above all, the heterodiscourse according to Bakhtin.

Keywords: Pessimism. Realism. Giovanni Verga.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: ENTRE O REALISMO E O PESSIMISMO, APONTAMENTOS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE GIOVANNI VERGA	9
1	O REALISMO DO ROMANCE, DA PARTICULARIDADE AOS ENCHIMENTOS	17
2	DO NATURALISMO FRANCÊS AO <i>VERISMO</i> ITALIANO, AS POSSIBILIDADES DE UM NARRADOR OBJETIVO	28
3	HISTÓRIA, ENREDO OU DISCURSO, ONDE RESIDE O PESSIMISMO NAS LETRAS VERGUIANAS?	41
4	AS MODULAÇÕES DO NARRADOR “SINCERO E DESAPAIXONADO” EM GIOVANNI VERGA	56
4.1	<i>Os Malavoglia e Mestre Dom Gesualdo</i> à luz da reflexão bakhtiniana sobre o heterodiscurso.....	57
4.2	Das adjetivações empáticas às comparações animais, <i>Os Malavoglia e Mestre Dom Gesualdo</i> à luz da imagologia	73
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO: ENTRE O REALISMO E O PESSIMISMO, APONTAMENTOS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE GIOVANNI VERGA

Giovanni Verga (1840 – 1922) é indubitavelmente um dos maiores nomes da literatura italiana e de toda a literatura ocidental. O autor, tão conhecido e reconhecido pela sua importante participação no movimento *verista*, uma espécie de corrente italiana do naturalismo francês, foi destacado, a partir de uma determinada altura da sua carreira literária, pela sua ousada proposta de cristalizar, nos seus textos literários, um narrador plenamente invisível, um narrador que, apagando quaisquer marcas de enunciação no momento de compor a narração, deveria “retirar-se um instante para fora do campo da luta para estudá-la sem paixão, e restituir a cena nitidamente, com as cores devidas, de modo a dar a representação da realidade como ela foi, ou como deveria ter sido” (VERGA, 2002, p. 10).

No famoso prefácio a *Os Malavoglia* (1881), o mais reconhecido e o mais estudado romance de Verga, considerado, na verdade, o seu grande *capolavoro*, o autor debate brevemente os principais traços de seu projeto chamado *I Vinti* [Os Vencidos], um ciclo de cinco romances que estão, em maiores ou menores níveis, atrelados a uma espécie de *derrota do sujeito* para o progresso, afirmando, outrossim, que nesse seu mesmíssimo projeto, em que somente dois romances foram inteiramente finalizados, haveria um *caráter realista* a ser explorado nas respectivas narrativas, como pudemos ver no fragmento citado anteriormente. Ainda conforme Verga, “[p]ara que a reprodução artística desses quadros seja exata, convém seguir escrupulosamente as normas desta análise; *sermos sinceros para demonstrar a verdade...*” (VERGA, 2002, p. 8, grifos meus). Um pouco antes dessa sua afirmação categórica, a qual evidencia claramente uma premissa realista a ser impressa nos romances desse seu novo ciclo literário, o escritor comentaria mais especificamente sobre *Os Malavoglia*, dizendo que o livro é um *relato*, um

estudo sincero e desapaixonado de como, provavelmente, devem nascer e desenvolver-se nas condições mais humildes as primeiras inquietações pelo bem-estar; e que perturbação deve trazer a uma pequena família, que viveu até então relativamente feliz, a vaga cobiça do desconhecido, o perceber que não se está bem, ou que se poderia estar melhor” (VERGA, 2002, p. 7, grifos meus).

Nota-se novamente, aqui, aquela ideia de que o enredo a ser acompanhado pelo leitor, só que agora mais especificamente na citada obra de 1881, estará constantemente associado à derrota do indivíduo para o progresso, um elemento intimamente veiculado por Verga nas

premissas de alguns dos seus mais famosos contos e em alguns dos seus principais romances. Ainda sobre o fragmento, é notável o instante em que o mesmo escritor diz, logo na abertura, que tudo aquilo é um “estudo sincero e desapaixonado”, uma declaração que, em meio a tantas outras espalhadas por esse conciso prefácio, de novo está ligada diretamente a uma concepção de que existe uma proposta de *caráter realista* a ser construída no texto literário em questão, em *Os Malavoglia*.

Importante salientarmos, além do que já comentamos, que a ideia de “estudo” citada por Verga, um estudo que estaria ligado às *condições do meio* onde certos personagens estariam inseridos, vai ao encontro daquilo que Émile Zola, o cérebro por trás do naturalismo francês, propunha em algumas das suas reflexões, entendendo que o escritor naturalista deveria *estudar* o homem, no texto literário, por meio do trabalho de observação e de análise sobre o mesmo, elementos que, como veremos mais tarde, estão atrelados a uma proposta de veiculação da esfera documental. O autor francês, é oportuno enfatizar, chega a inferir que o termo “romance”, inclusive, poderia ser substituído por outros vocábulos, como pelo vocábulo “estudo”, apesar de o próprio Zola não se sentir tão confortável com tal câmbio de palavras:

É, inicialmente, desagradável que não tenhamos podido mudar essa palavra “romance”, que nada mais significa, aplicada a nossas obras naturalistas. Essa palavra traz uma ideia de conto, de fabulação, de fantasia, que destoa de modo singular das nossas verbalizações. Há quinze ou vinte anos já se sentira a impropriedade crescente do termo, e houve um momento em que se tentou colocar nas capas a palavra “estudo”. Mas isso ficava muito vago, e apesar de tudo a palavra “romance” se manteve (ZOLA, 1995, p. 40-41).

Luigi Capuana (1994, p. 78, grifo meu), o cérebro por trás do *verismo* e também um amigo próximo de Giovanni Verga, costumava também se referir às obras do seu companheiro, muitas vezes, como uma espécie de estudo: “Com *Marito di Elena* o autor nos conduz em meio à vida da pequena burguesia de província. Mas o seu *estudo*, em muitos pontos excelentes, não alcançam no geral a necessária vitalidade artística de que falo”¹. Essa ideia de estudo está intimamente atrelada à esfera da observação, a qual, por sua vez, muito tem a ver com uma proposta mais documental dos respectivos escritores citados. O mesmo Capuana, inclusive, chegou a afirmar, de maneira bastante empolgada, que “*Os Malavoglia* eram um romance de *vanguarda*, que tinham alcançado *o ideal da impessoalidade narrativa*, como nenhum outro romance moderno” (*apud* ANDRADE, 2010, p. 47, grifos meus), e que

[escritos] em francês, a essa altura *I Malavoglia* teriam alavancado de modo celebre o nome do autor também na Europa, e alcançaria, pelo menos, a vigésima edição. Na

¹ Salvo alguma indicação, as traduções dos textos em língua estrangeira são de minha autoria.

Itália, contudo, parece que poucos parecem notar ou querem mostrar que estão cientes disso (CAPUANA, 1972, p. 33-34).

Em meio a um cenário literário europeu com considerável tradição na ficção documentária, em que correntes estéticas, como a do naturalismo, propuseram o *objetivismo* e o *estilo realista* no interior das suas prosas, a afirmação de Capuana, de que o texto em questão é uma prosa de vanguarda, parece ser demasiadamente surpreendente. Tudo isso, aliás, se torna ainda mais fascinante se levarmos em conta que *Os Malavoglia* foram lançados alguns anos depois de algumas das maiores obras e de algumas das grandes conjunções de narrativas canônicas que, de algum modo, fizeram parte de uma tradição realista: o projeto da *Comédia Humana* de Honoré de Balzac, por exemplo, começa a ser publicado já na primeira metade do século XIX; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é de 1856; o naturalismo de Zola, projetado nos *Rougon-Macquart*, ainda que não esteja tão vinculado assim em termos estéticos ao realismo de Balzac e de Flaubert, é iniciado em 1871.

É preciso acrescentar, a propósito, que a literatura francesa de caráter realista foi, como costumava afirmar o próprio Verga em paratextos da sua autoria, um nicho literário fundamental para o seu amadurecimento artístico, sobretudo a partir do naturalismo zolaniano, uma corrente estilística capital para a virada estética na carreira do autor siciliano, que foi iniciada a partir de 1874, com a publicação de “Nedda”, um conto que, “com toda a sua bruta realidade do campo siciliano” (CAPUANA, 1972, p. 34), pode ser lido e entendido como um divisor de águas na bibliografia verguiana e “uma etapa significativa do complexo percurso que conduz ao admirável êxito dos *Malavoglia*”. (CECCO, 2014, p. XII). A sensação dada, portanto, é a de que o escritor em debate bebeu no copo dos literatos franceses, principalmente no de Zola, e digeriu as suas obras em geral a ponto de, no ato da sua criação literária, conceber uma narrativa que, segundo Capuana, ia além do realismo até então veiculado por outros escritores, alcançando, portanto, o “ideal da impessoalidade narrativa”. Conforme lemos nas palavras de Capuana, inclusive, Verga parece ter de fato alcançado um enorme êxito na sua proposta de realizar um “estudo sincero e desapassionado”, de ser “sincero para demonstrar a verdade”, de “restituir a cena nitidamente, com as cores devidas, de modo a dar a representação da realidade como ela foi, ou como deveria ter sido”.

É notável que a fortuna crítica de um modo geral, ao longo do tempo, até os dias de hoje, tenha reverberado os dizeres de Capuana, o fato de o autor d’ *Os Malavoglia* buscar imprimir nas suas letras a extrema objetividade por meio daquele narrador fotográfico e invisível e o fato de o escritor conseguir cristalizá-la no interior das suas narrativas. Antonio Gramsci, por exemplo, considerado um dos maiores pensadores italianos do século passado,

chegou a afirmar que Verga foi responsável por “uma atitude de fria impassibilidade científica e fotográfica, ditada pelos cânones do *verismo*, aplicada mais racionalmente do que por Zola” (GRAMSCI, 1978, p. 98). Tais dizeres, como é possível perceber, são convergentes àqueles ditados por Capuana, e parecem apontar, curiosamente, que o autor siciliano “superou” a tradição realista-naturalista antecessora. Verga, por conseguinte, é mais uma vez alçado ao patamar, aparentemente ímpar, de ser considerado o grande idealizador da impessoalidade, da objetividade, na prosa literária (seja no conto, seja no romance):

A originalidade Verga achou de primeira no seu sujeito, depois no método *impessoal* levado às suas extremas consequências. Aqueles pescadores são os verdadeiros pescadores sicilianos, na verdade de Trezza, e não se assemelham a nenhum dos personagens de outros romances (CAPUANA, 1972, p. 42).

Interessante perceber que aquilo que foi dito por Capuana ainda muito precocemente, nos tempos em que aquela que seria considerada a legítima obra-prima verguiana havia sido lançada, e aquilo que foi afirmado por Gramsci, um pouco mais tarde, não ganhariam contornos muito distintos por parte da fortuna crítica posterior, que insistiria, novamente, em ressaltar as estratégias que Verga utilizou para compor as suas narrativas de cunho *verista* e em sacralizar o escritor em debate como o verdadeiro idealizador da narração objetiva.

Silvana de Gaspari (2007, p. 322), que mais recentemente estudaria os elementos *veristas* no cerne da narrativa verguiana, diz que “Verga é celebrado como o grande gênio da impessoalidade, superior inclusive a Zola”, comentário que, sintetizando parte da fortuna crítica atrelada ao autor siciliano, resume bem o que havia sido dito por Capuana e por Gramsci. A mesma estudiosa afirma, em outro comentário, que

[c]onhecer o Verismo fez com que o autor se libertasse do aceso subjetivismo e psicologismo românticos e aderisse a uma literatura com base nos *preceitos da impessoalidade do escritor e da objetividade*. Com o conto “Nedda”, publicado na coletânea *Vita dei Campi*, de 1874, aparecem já os primeiros sinais da escrita *verista*, que se consagra com o romance *I Malavoglia*. *Fiel aos preceitos do Verismo*, o autor não intervém comentando as coisas ou esclarecendo psicologicamente os estados da alma, ele faz falar os seus personagens e desenha as coisas e os acontecimentos através deles próprios, quando o romance se dá em uma intensa e frequente dialogação, tendo só raramente a intervenção de notas narrativas. (GASPARI, 2007, p. 325, grifos meus).

Também mais recentemente, Ana Paula Freitas de Andrade (2006, p. 1, grifos meus), outra pesquisadora de Giovanni Verga, logo nos primeiros passos da sua tese de doutorado, não deixa de apontar o narrador *verista* perfeito e ideal d’*Os Malavoglia* ao afirmar que “[n]o plano sociocultural, a obra traça um *estudo antropológico* inédito da história social da Itália recém-unificada; e no literário, traz uma *proposta inovadora de representação realista* centrada no narrador”. Surpreende, aqui, não somente a ênfase sobre “representação realista”,

mas também o fato de o destaque ser concedido *primeiramente* ao plano sociocultural, “um estudo antropológico”. Logo mais à frente, no seu mesmo texto, a autora citada comenta:

Em *Os Malavoglia*, por meio da estilização da língua falada siciliana, o escritor chega a uma solução estilística eficiente, que promove a aproximação rumo ao universo cultural popular e potencializa o efeito da verossimilhança narrativa (ANDRADE, 2006, p. 3).

Verga pode ter mesmo publicado textos não ficcionais em que dizia desejar empregar um narrador invisível para compor a cena nitidamente, de modo a dar a representação exata à realidade, e a fortuna crítica, ao longo do tempo, pode ter insistido no fato de que o autor em questão de fato cristalizou o “ideal da impessoalidade e da impassibilidade fria e científica”. Pensamos, por outro lado, que se o escritor em ênfase tanto prezou nas suas obras o *caráter realista*, a ponto de ser alçado, pela crítica, a um surpreendente *status* de vanguarda, soa problemática a frequente associação do texto verguiano, também por parte da fortuna crítica, à esfera do pessimismo, um elemento que, já por natureza, explicitaria certo grau de *subjetividade* no interior da narrativa. À frente disso, somando todas as informações e citações feitas até o momento, a figura do narrador, a princípio, seria consequentemente explicitada com o tom pessimista e deixaria de lado aquele seu precioso manto de *invisibilidade* e de *impessoalidade*, indo de encontro, portanto, àquilo que foi proposto pelo próprio Verga e àquilo que foi analisado pela fortuna crítica ao longo de diversas décadas.

Antonio Candido (2002a, p. 340, grifos meus), por exemplo, um dos mais reconhecidos pesquisadores de literatura em solo brasileiro, associaria o *pessimismo* encontrado no mais conhecido romance de Verga à ideia de subjetivismo. Enquanto reflete sobre o meio físico que oprime os personagens nos *Malavoglia*, diz que o

encadeamento de opressões [na trama] acaba gerando uma inversão de perspectivas e tonalidades, que aliás não é rara na ficção naturalista, apesar da sua postulada imparcialidade de “estudo”. O destino do pobre, jogado no limite da sobrevivência, adquire *certa majestade tenebrosa* e traz de volta um pouco do *titanismo romântico*, que se torna fator ao mesmo tempo de nobreza e enfraquecimento da narrativa. Lawrence, apesar da admiração por Verga (que traduziu para o inglês), dizia com razão que *I Malavoglia* carregavam demais na “tragédia dos humildes”, “exagerando o aspecto de comiseração”. De fato, nessas páginas firmes corre às vezes um *estremecimento quase caricato de sentimentalismo*.

Os termos utilizados por Candido parecem de fato alinhar a dimensão do *pessimismo* a uma veiculação de *subjetivismo* por parte do narrador, um alinhamento que pode ser enxergado na utilização de termos como “majestade tenebrosa”, além de “titanismo romântico”, artifícios que, para o pesquisador brasileiro, desaguam em um “estremecimento quase caricato de sentimentalismo”. Caso exista mesmo todo esse sentimentalismo, um sentimentalismo que, para Antonio Candido, chega a ser até mesmo caricato, aquele *ideal de*

objetividade tão proposto por Verga e tão reafirmado pela fortuna crítica na obra deste parece cair por terra. Tais apontamentos realizados por Candido, a propósito, vão ao encontro do que havia dito, anos antes, D.H. Lawrence. Este, citado pelo próprio estudioso brasileiro, afirma que Giovanni Verga *exagerava* na comiseração, isto é, na compaixão, na piedade. O escritor britânico, a propósito, afirmou, a respeito de *Os Malavoglia*, tratar-se de “um ótimo livro”. E conclui:

Mas tem *parti pris*. É unilateral. E, portanto, ele é datado. Há muito, muito do trágico destino dos pobres nele. Há uma espécie de chafurdar na tragédia: a tragédia dos humildes. Pertence a uma época na qual os “humildes” estavam quase no ápice da moda. E a família Malavoglia é humildemente humilde (LAWRENCE, 2011, s.p.).

É importante acrescentar, para que tais ideias fiquem ainda mais bem amarradas, o fato de que o reconhecimento das letras de Giovanni Verga, ao lado daquelas incansáveis leituras atreladas ao cânone do realismo e também do *verismo*, está também conectado às leituras nos entornos do *pessimismo*, geralmente atrelado àqueles personagens protagonistas que são comumente derrotados pela busca pelo progresso. Verga é constantemente lido e interpretado como um escritor que compõe um “pessimismo viril e trágico, de quem não parece acreditar na Providência” (S.R., 2004, p. VII), o que nos permite, com isso, questionar com mais propriedade os porquês de um fenômeno potencialmente impulsionado por um *ato de subjetividade* (o pessimismo) conseguir estar atrelado intimamente a um discurso que se propõe, ao menos na teoria, plenamente *realista*. Após comentar sobre diferentes fatores que poderiam estar relacionados ao pessimismo trágico verguiano, Fabris (2001, p. 15, grifo meu) aponta que um dos mais conhecidos contos do autor siciliano, “Ruivo Pelo-Ruim” “é uma das expressões máximas do *pessimismo* de Giovanni Verga, para quem a sociedade burguesa pós-unitária, que vinha se formando na Itália, era incapaz de assegurar aos excluídos a expressão da própria individualidade”. Percebe-se que a autora, além de entender que a narrativa em questão está mesmo associada a um tom pessimista, deixa claro que existe, sim, um relevante pessimismo que acerca de algum modo as letras verguianas, não é à toa que eleva “Ruivo Pelo-Ruim”, conto publicado pela primeira vez em 1878, a um patamar único quando comparado a outras obras do escritor em debate, visto que é “uma das expressões *máximas* do pessimismo de Giovanni Verga”. Fora isso, a mesma estudiosa chega a relacionar o pessimismo, aparentemente inerente ao escritor, ao seu contexto histórico-social, de uma Itália recentemente unificada.

Como discutiremos com mais profundidade e com mais detalhes em um dos capítulos posteriores deste trabalho, o pessimismo verguiano parece não ser, portanto, um elemento

meramente pontual, ou acidental, nos romances e nos contos do autor siciliano. Tal artifício, por outro lado, parece estar volumosamente presente nos seus diversos trabalhos pós-“Nedda”, pós-1874, inclusive em alguns dos seus principais textos, como nos romances *Os Malavoglia* e *Mestre Dom Gesualdo*, este, importante datar aqui, publicado pela primeira vez no ano de 1888, o segundo romance de Verga desde a publicação daquele primeiro, momento em que “a crítica começava a falar de Verga como o maior romancista italiano vivo, ainda que o público continuasse a preferir D’Annunzio e Fogazzaro” (S.R., 2004, p. IX). Se os textos pós-1874, como já apontamos, estão mais bem atrelados a uma relevante transformação estilística operada pelo escritor siciliano, uma transformação que seria ainda mais radicalmente sedimentada com o advento das propostas *veristas* a partir da apresentação do ciclo de romances *I Vinti*, parece haver mesmo uma contradição na figura do narrador verguiano, contradição que se dá entre o caráter realista proposto e a narrativa de cunho pessimista.

Ao longo do nosso trabalho, abrigo como base uma parte da fortuna crítica que acerca a literatura verguiana, mais voltada aos temas destacados por nós neste capítulo, e um pedaço do amplo conjunto ficcional publicado por Giovanni Verga, principalmente os seus dois romances mais conhecidos e reconhecidos (*Os Malavoglia* e *Mestre Dom Gesualdo*), analisaremos de modo detalhado, de maneira mais minuciosa, as estratégias de caráter documental que são veiculadas pelo autor em estudo e os recursos expressivos que, de algum modo, carregam as narrativas do mesmo escritor ao pessimismo, seja um pessimismo enxergado em níveis mais acentuados, seja um pessimismo enxergado em níveis mais brandos, menos acentuados. Embora os dois romances em destaque sejam o nosso principal alvo de análise, para que enriqueçamos o nosso debate, para que solidifiquemos ainda mais a nossa tese, sempre que possível buscaremos colocá-los em diálogo com outras narrativas de Verga, principalmente com aquelas posteriores ao conto “Nedda”, prosas oportunas para a discussão proposta neste trabalho.

Já no capítulo seguinte a esta introdução, refletiremos, tomando como base o estudo de diferentes teóricos da literatura, sobre um tipo de realismo que costuma ser associado ao gênero romance. Logo na sequência, traçaremos com mais detalhes os aspectos gerais que rondam aquilo que é chamado pela crítica literária ocidental de *verismo*, destacando os seus principais aspectos, por meio de diferentes críticos literários e estudiosos, e colocando-os em diálogo com os elementos basilares do naturalismo francês, sobretudo com o naturalismo proposto por Émile Zola em suas reflexões teóricas sobre o romance e sobre o romancista.

Cristalizados, então, os apontamentos sobre o *verismo* e o naturalismo francês, daremos mais um passo importante neste trabalho e colocaremos em evidência as discussões sobre os textos do autor siciliano que estão mais atreladas ao campo do pessimismo, momento em que, inclusive, buscaremos compreender se o pessimismo reside apenas no *enredo* da ficção de Giovanni Verga ou se o mesmo tom se encontra também no *discurso* dos seus narradores. No principal capítulo deste trabalho, finalmente, analisaremos com a devida cautela diversas passagens dos dois principais romances do escritor em questão, os já enfatizados *Os Malavoglia* e *Mestre Dom Gesualdo*. Diante disso, formularemos as nossas hipóteses, as nossas conclusões, nos apoiando, sobretudo, nos estudos do romance de Mikhail Bakhtin, tudo isso com o objetivo de trazer contribuições à fortuna crítica verguiana e, através disso, aos estudos da teoria da literatura, também à teoria da narrativa romanesca. Buscaremos contribuir, no final das contas, com análises sobre a obra verguiana, com reflexões sobre o *status* realista da figura do narrador, com debates sobre as divergências e as convergências entre o naturalismo e o *verismo* e com outras tantas discussões que, em diferentes escalas, poderão contribuir com os estudos literários.

1 O REALISMO DO ROMANCE, DA PARTICULARIDADE AOS ENCHIMENTOS

Vimos na seção anterior o quão importante é o realismo para Giovanni Verga e como o mesmo contista e romancista é consagrado frente a leituras que o elevam a um *status* de grande idealizador da impessoalidade e da objetividade, elementos de um desejo de realismo que se propõem, parafraseando o próprio Verga, frios e calculistas, um realismo que se constrói ao se distanciar dos eventos evidenciados no interior da narrativa para que esses mesmíssimos eventos sejam lidos de modo desapaixonado, isto é, havendo sempre a proposta de uma plena e pura documentação da situação narrada, como se a história, no final das contas, fosse contada por si mesma. O realismo fotográfico e preciso proposto por Verga, no entanto, um realismo que é também proposto por Capuana de acordo com as normas da escola verista, se aproxima em maiores ou menores níveis daquilo que Ian Watt, como veremos nesta seção, chama de “realismo formal”. É fundamental destacar Watt aqui, neste capítulo, para que esboçemos um estudo mais aprofundado do gênero romance e para que compreendamos com mais clareza e com mais profundidade essa possível aproximação entre o escritor italiano e o teórico inglês, pois, ao lermos Verga e os *veristas* de um modo geral, é interessante pensarmos e discutirmos a teoria do romance proposta por Watt.

O romance, segundo alguns críticos e teóricos, a exemplo do que diz Watt, é mais realista do que outros gêneros ficcionais da literatura. Essa característica para esses estudiosos é, inclusive, comum aos romances em geral e é debatida à frente de uma série de aspectos mais ou menos específicos. Existem, a propósito, diferentes conceituações e concepções acerca desse grau de realismo inerente aos romances, sem contar as diversas comparações, com outros gêneros narrativos, que parecem necessárias para que a discussão em questão seja mais bem constatada. Dentre esses artifícios realistas do gênero romance que debateremos doravante, ressaltaremos principalmente aqueles apontados e analisados por Ian Watt, no seu estudo *A Ascensão do Romance* (1957), por Franco Moretti, no mais contemporâneo *O Burguês – Entre a história e a literatura* (2013), e por Roland Barthes, em “O Discurso da História” (1967) e em “O Efeito de Real” (1968).

Sobre o primeiro dos textos aqui enfatizados, um dos principais expoentes do estudo da teoria do romance, é possível que encontremos uma investigação por parte de Watt, que procura entender a gênese e a ascensão da prosa romanesca como um gênero literário revolucionário e ímpar na história da literatura, sendo o nascimento e o desenvolvimento

desse tipo de narrativa um primeiro movimento no qual a literatura, a propósito, buscou sedimentar um nível “mais acentuado” de realismo nas suas composições ficcionais. Em “O realismo e a forma romance”, o capítulo inaugural de *A Ascensão do Romance*, o teórico inglês discute alguns dos elementos mais basilares das obras de Samuel Richardson e de Daniel Defoe (e mais lateralmente de Henry Fielding), três dos maiores nomes da prosa inglesa do século XVIII, e afirma que “os historiadores [...] consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 2010a, p. 10). Dentre os diversos aspectos que Watt (2010a, p. 14) mais destaca nas letras dos autores ingleses estão o enredo não tradicional, a particularidade realista (em oposição à universalidade), o personagem particularizado/individualizado, o tempo e o espaço mais bem detalhados e, por fim, a linguagem e o estilo, aspectos que, cada qual a seu modo, estão inclinados a uma espécie de proposta realista, justamente o que, para o autor do livro em debate, mais diferencia o romance de toda a ficção antecessora.

Ian Watt (2010a, p. 14, grifo meu), com as suas discussões sempre muito bem ilustradas, salienta que

Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus *enredos* da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. Nisso diferem de Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton, por exemplo, que, como os escritores gregos e romanos, em geral utilizaram enredos tradicionais; e em última análise o fizeram porque aceitavam a premissa comum de sua época segundo a qual, sendo a Natureza essencialmente completa e imutável, seus relatos – bíblicos, lendários ou históricos – constituem um repertório definitivo da experiência humana.

A importância disso, segundo ele, está diretamente ligada à ideia de

desde o Renascimento [haver] uma tendência crescente [em] substituir a tradição coletiva pela *experiência individual* como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance (2010a, p. 14).

Se os *enredos não tradicionais*, em geral, colaboram com a sedimentação de um estilo mais alinhado à realidade, isso se dá por meio desse efeito da “experiência individual”, que vai na contramão daquilo que é mais “universal”, justamente o que pauta os enredos mais tradicionais, os enredos de William Shakespeare, de John Milton e de outros autores citados por Watt.

Logo mais à frente, então, o teórico inglês ressalta a *particularidade realista* como um fator fundamental para o nascimento e para a consolidação do romance, particularidade que envolve diversos aspectos das mais diversas camadas da narrativa romanesca. Para começar, o enredo não tradicional, segundo ele, “envolveria pessoas *específicas* em circunstâncias *específicas*, e não, como fora usual no passado, tipos humanos *genéricos* atuando num cenário

basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010a, p. 16, grifos meus). O que existe de mais relevante nesse quesito, em suma, é o fato de ter havido uma “rejeição dos *universais* [e uma] ênfase nos *particulares* que caracterizam o realismo filosófico” (WATT, 2010a, p. 16, grifos meus). Essa ênfase na particularidade e a rejeição daquilo que é genérico e universal, uma característica herdada do que Watt se refere como realismo filosófico, seriam, portanto, estratégias capitais para a composição de outros diversos artifícios debatidos pelo teórico em questão como fundamentais para a veiculação de um nível mais acentuado de realismo na composição dos romances.

Antes que entremos na discussão desses outros diversos aspectos tão importantes ao romance, porém, é importante apontar que o autor inglês evidencia que “a *particularidade da descrição* sempre foi tida como elemento típico do estilo narrativo de *Robinson Crusoe* e *Pamela*” (WATT, 2010a, p. 18, grifos meus), havendo, a propósito, uma interessante comparação, feita pela biógrafa de Samuel Richardson, Mrs. Barbauld (*apud* Watt, 2010a, p. 18), entre a estética do escritor inglês e a estilística da pintura holandesa, esta muito vinculada, diga-se de passagem, a uma dimensão mais documental, mais realista, graças ao seu detalhamento certeiro: “[Richardson] tinha o ‘acabamento preciso de um pintor holandês [...] contente de produzir efeitos com a paciente labuta da minúcia’”. É importante que ressaltemos, em meio ao debate aos poucos cristalizado, que o romance, para Watt, “se diferencia dos outros gêneros e de outras formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à *individualização* das personagens e à *detalhada apresentação* do seu ambiente” (WATT, 2010a, p. 18, grifos meus), aspectos que exatamente se alinham àquilo que foi comentado pela biógrafa de Richardson acerca da pintura holandesa, recheada de minúcias, minúcias que compõem narrativas de temáticas do cotidiano, em muitas ocasiões retratos, e não temáticas mitológicas ou lendárias, temáticas, portanto, que podem ser associadas àquilo que definimos, sob o debate de Watt, de enredos não tradicionais.

A composição do artifício *personagem* pelos primeiros romancistas ingleses, outrossim, carregava como finalidade a busca por apresentá-lo “como um indivíduo particular[,] nomeando-[o] da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real” (WATT, 2010a, p. 19), expressando, por conseguinte, uma espécie de maior individualização sobre o mesmo, lembrando que essa questão da individualização, da particularidade, é um “árbitro decisivo da realidade”, como afirma o próprio Watt. Este, aliás, continua o seu debate sobre o realismo e o romance e diz, levando em conta um dos principais elementos de composição do personagem pelos escritores britânicos, as suas nomeações, que “[os] *nomes próprios* têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade

particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função” (WATT, 2010a, p. 19, grifos meus).

Conforme o mesmo teórico evidencia com cuidado, justamente para não cair em perigosas contradições, nas formas literárias antecessoras ao romance os personagens em geral já tinham também um nome próprio, por exemplo, “mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-[los] como entidades inteiramente individualizadas, [pois preferiam] nomes ou de figuras históricas ou de tipos” (WATT, 2010a, p. 19). Tudo isso, então, para Ian Watt, era um diferencial narrativo confeccionado pelos três romancistas ingleses estudados, os quais, na maior parte dos casos, “batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como *indivíduos particulares* no contexto social contemporâneo” (WATT, 2010a, p. 20, grifos meus).

Além desses artifícios que, pelo detalhamento do personagem, afastam mais uma vez a obra da generalidade e a particulariza parcialmente, a técnica desse realismo mais basilar também é constatada pelo teórico inglês diante de elementos atrelados à ideia de particularização do *espaço* e do *tempo*. Se “[na] ficção mais antiga a atitude com relação ao tempo [...] situa-se num *continuum* de tempo e espaço muito abstrato e atribui bem pouca importância ao tempo como um fator dos relacionamentos humanos” (WATT, 2010a, p. 25), um tempo, portanto, bastante vago e genérico, algo que também pode ser dito em relação ao espaço, o exato oposto sucede com o advento do romance, mais detalhado e mais particularizado nesses dois quesitos, um gênero que, aliás, “se [torna] mais [particular] só quando essas duas circunstâncias são especificadas. Da mesma forma as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local *particularizados*” (WATT, 2010a, p. 22, grifo meu). Como podemos observar, a cautela quanto à descrição mais minuciosa do espaço e do tempo impulsiona a particularização da figura do personagem, um movimento, portanto, fundamental para a busca por um maior grau de referencialidade por parte dos romancistas, “mesmo que [em termos de linguagem e estilo] isso lhes custe repetições, parênteses, verbosidade” (WATT, 2010a, p. 31).

Fazendo uma ponte com tais aspectos, com as “repetições”, com os “parênteses” e com a “verbosidade”, vocábulos que estão *intimamente* ligados a uma noção de *excesso*, consequências, no romance, de um texto que se propõe menos direto, mais detalhista e mais minucioso, podemos ressaltar o conceito de “enchimento”, debatido e refletido por Franco Moretti, um dos principais teóricos da literatura que tomamos para a discussão desse realismo mais sutil, mais básico, que é aparentemente inerente à essência do romance. Em *O Burguês*, o estudioso italiano pesquisa a ascensão e a queda da figura do burguês nas obras literárias de

um modo geral, muitas vezes o associando aos paratextos, isto é, às circunstâncias nos entornos de determinadas obras e de determinados autores. Na maior parte das vezes, no entanto, observamos que as discussões realizadas pelo crítico italiano são inerentes à narrativa e elas podem nos auxiliar no entendimento desse “realismo”, digamos assim, pertencente aos romances em geral.

Se Ian Watt enumera uma série de fatores específicos que consolidam, no seu conjunto, uma narrativa mais próxima da realidade, Moretti se apoia mais no modo como uma obra romanesca se estrutura, sem tantos eventos grandiosos e mais atrelada a “enchimentos”, termo este que vai ao encontro daquelas repetições, daqueles parênteses e daquela verbosidade comentada pelo crítico inglês. Moretti, antes de chegar a esse conceito, também comenta sobre a pintura holandesa como uma forma de traçar um paralelo com o romance, uma comparação que, curiosamente, havíamos visto com Mrs. Barbauld (citada por Watt), a biógrafa de Richardson, que citou a minúcia descritiva desse nicho das artes plásticas como um fator que vai ao encontro do estilo do seu biografado, dono de um acabamento preciso. O autor de *O Burguês* diz:

Alguns anos atrás, em um livro intitulado *A arte de descrever*, Svetlana Alpers observou que os pintores da Idade de Ouro holandesa, ao se decidirem a “descrever o mundo visto” em vez de produzir “imitações de ações humanas significativas”, mudaram para sempre a trajetória da arte europeia. Em lugar das grandes cenas da história sagrada e profana (a exemplo do massacre dos inocentes, várias vezes mencionado pela própria Alpers), encontramos naturezas-mortas, paisagens, interiores, vistas de cidades, retratos, mapas... Em suma, “uma arte descritiva distinta da arte da narrativa” (MORETTI, 2014, p. 73).

Um pouco mais à frente no seu texto, Moretti diria, enquanto ainda discute sobre a pintura holandesa e sobre o livro de Alpers, o fato de as narrativas em geral “não [consistirem] apenas [de] cenas memoráveis” (MORETTI, 2014, p. 74), e é a partir disso que o autor inicia a exploração acerca do conceito de “enchimento”, apoiado no estruturalismo de Roland Barthes, o qual, segundo o crítico italiano,

encontrou o quadro conceitual apropriado para essa questão ao dividir os episódios narrativos em duas categorias abrangentes: “funções cardinais (ou nós)” e “catálises”. Nesse ponto a terminologia varia. Chatman adota, em *Story and Discourse* [História e Discurso], “cernes” e “satélites”. Vou adotar “momentos decisivos” e “enchimentos”, sobretudo em prol da simplicidade. Mas a terminologia não importa; somente os conceitos importam (MORETTI, 2014, p. 74).

Explicitando melhor os seus conceitos propostos, com base em Chatman e sobretudo em Barthes, Moretti os explica, detalhando-os por meio de ilustrações logo na sequência:

Uma função cardinal é um momento decisivo na trama; enchimentos são aquilo que se dá *entre* os momentos decisivos. Em *Orgulho e Preconceito* (1813), Elizabeth e Darcy se conhecem no terceiro capítulo, ele se porta com desdém e ela fica desgostosa; primeira ação “com consequências para o prosseguimento da história”: ela se contrapõe a ele. Passados 31 capítulos, Darcy pede Elizabeth em casamento;

segundo momento decisivo: abriu-se uma alternativa. Mais 27 capítulos e ela aceita: alternativa fechada, fim do romance. Três momentos decisivos: começo, meio e fim. Bem geométrico, bem austeniano. Mas é claro que entre essas três cenas Elizabeth e Darcy se encontram, conversam e pensam um no outro. Não é fácil quantificar esse tipo de coisa, mas de modo geral parece haver cerca de 110 episódios dessa ordem. Tais são os encontros. E Barthes tem razão: eles de fato não perfazem muita coisa; enriquecem e nuançam a evolução do enredo, mas sem modificar aquilo que os momentos decisivos estabeleceram. São mesmo “tênuos e parasitários” demais para fazê-lo. Tudo o que eles têm a oferecer são pessoas que conversam, jogam cartas, fazem visitas, dão passeios, leem uma carta, escutam música, tomam uma xícara de chá... (MORETTI, 2014, p. 76).

Nota-se a extensa explicação sobre a diferenciação entre os conceitos “momentos decisivos” e “enchimentos”, dois aspectos inerentes às narrativas segundo Moretti, mas ainda mais notáveis nos romances, não é por menos que o estudioso abriga como uma das suas primeiras ilustrações o texto clássico de Jane Austen, destacando-o frente aos inúmeros capítulos de composição do livro, um romance que é construído, basicamente, por apenas *três* momentos decisivos e por *incontáveis* enchimentos, os quais criam *particularizações* para o enredo e para os personagens de uma determinada obra.

As linhas do texto teórico de Moretti seriam marcadas, mais à frente, por outras discussões nos entornos dos dois conceitos em questão (“momentos decisivos” e “enchimentos”, sendo que o mesmo crítico chega a dizer que os próprios enchimentos “são um mecanismo destinado a manter a ‘narratividade’ da vida sob controle, a conferir-lhe uma regularidade, um ‘estilo’” (MORETTI, 2014, p. 78), estilo este que, como podemos entender, é mais gritante, principalmente, no romance. Acolhendo outros autores como exemplo, Moretti diz que, em Balzac, escritor que é considerado um dos mais consagrados romancistas do realismo francês, “os momentos mais banais da vida cotidiana se afiguram como capítulos de romance” (MORETTI, 2014, p. 83). Depois, quando cita *Madame Bovary*, outro expoente do realismo da prosa francesa, diz que há uma cena de jantar que sintetiza perfeitamente essa ideia de enchimento, uma cena analisada por Auerbach (*apud* MORETTI, 2014, p. 84) da seguinte maneira:

Não acontece nada em particular nessa cena; não aconteceu nada em particular logo antes dela. É um momento fortuito das horas regularmente recorrentes em que marido e mulher comem juntos. Eles não estão brigando; não há nenhum conflito tangível [...]. Nada acontece, mas esse nada se tornou algo carregado, opressivo, ameaçador.

Moretti abrigaria outras ilustrações para deixar ainda mais claro o que quer dizer com esse conceito de enchimento, não hesitando em citar outro romancista, outro francês, inclusive, desta vez Marcel Proust, com o seu “*éternel imparfait*” [eterno imperfeito]: “O *imparfait*: o tempo que não promete nenhuma surpresa, o tempo da repetição, da normalidade,

do segundo plano – mas um segundo plano que se tornou *mais significativa do que o próprio primeiro plano*” (MORETTI, 2014, p. 84).

Percebe-se a maneira como Moretti associa o termo em questão a diversos romancistas, analisando-o consideravelmente, inclusive, diante de textos como *Orgulho e Preconceito* e *Madame Bovary*. O estudioso italiano aponta, também, que os enchiementos “foram, no final das contas, a única invenção narrativa do século inteiro” (MORETTI, 2014, p. 86), século este no qual o romance foi de fato consolidado. A razão para isso, segundo Moretti, se dá pelo fato de tais recursos “[propiciarem] um prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa” (MORETTI, 2014, p. 88), são recursos que, aliás, formam um estilo único, um estilo que, como o *imparfait* de Proust, é mais ditado pelas ações que estão em segundo plano do que por aquilo que está em primeiro plano, isto é, é mais pautado, em suma, por *enchiementos* do que por *momentos decisivos*.

Se o crítico italiano, para discutir o seu conceito de “enchimento”, tomou como referência Roland Barthes, que de modo mais filosófico discutiu a noção desse termo, também nomeado por ele de “catálise”, é importante que associemos essa mesma ideia discutida pelo crítico italiano e o que foi refletido em geral por Watt àquilo que o teórico francês debateu em um dos seus mais conhecidos ensaios, “O Efeito de Real”, um texto clássico da teoria da literatura que, seja dito de passagem, será importante para aprofundarmos a nossa discussão veiculada aqui e para amarrarmos algumas possíveis pontas soltas relacionadas àquilo que debatemos ao longo deste capítulo dedicado à relação do realismo com o romance. Barthes, nesse seu tão fundamental artigo, parte das inquietações provocadas pelas descrições flaubertianas de *Madame Bovary*, descrições estas que, muitas vezes esnobadas pela crítica, ou apenas superficialmente analisadas, estão, em parte, descentralizadas da ordem do notável e de uma função mais direta no interior da narrativa. O teórico inicia o seu ensaio da seguinte forma:

Quando Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicité, diz-nos que “um velho piano suportava sob um barômetro, um monte piramidal de caixas e cartões”; quando Michelet, contando a morte de Charlotte Corday e relatando que, na prisão, antes de o carrasco chegar, recebeu a visita de um pintor que lhe fez o retrato, acaba por dizer que “ao cabo de hora e meia batem suavemente à pequena porta que estava atrás dela”; esses autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada com extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, ordinariamente e até agora, tem deixado de parte, quer por excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer por tratar esses mesmos pormenores (o próprio autor destas linhas tentou fazê-lo) como “enchiementos” (catálises), afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura (BARTHES, 1988, p. 158).

Um pouco mais à frente, Barthes (1988, p. 159) afirma que

se na descrição de Flaubert é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de deserança próprias a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, da ordem do notável.

Percebe-se que, nesse caso analisado, o índice² marca uma espécie de finalidade, mesmo que seja uma finalidade mais indireta, para os termos que são elencados na descrição, termos como o “piano” e como a “caixa”, mas, para o “barômetro”, Barthes compreende que não há nenhuma finalidade, parece ser um puro referente, desprovido de qualquer significado. Se o piano e a caixa podem ser lidos/interpretados como enchimentos, ou como parte da ornamentação de cenas que funcionam como enchimentos no interior do romance, o barômetro, que também pode ser compreendido dessa maneira, como um enchimento ou como parte da ornamentação de cenas que funcionam como enchimentos, parece ir além disso, parece ser mais complexo em relação à sua função (ou em relação à ausência dela) no segmento do texto literário, como veremos mais adiante.

O mesmo autor admite que esses “‘pormenores inúteis’ parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns” (BARTHES, 1988, p. 160); os romances, em geral, possuem esses pormenores inúteis, que vão mais ou menos ao encontro daquilo que foi constatado por Watt (particularização) e por Moretti (enchimento). Mais à frente, enquanto ainda discute sobre a função do processo da *descrição*, o teórico amplia as suas reflexões e diz que ela “não tem qualquer marca preditiva; ‘analógica’, sua estrutura é puramente somatória[,] não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação” (BARTHES, 1988, p. 160), uma espécie, portanto, de “significação insignificante”, sendo importante salientar, ainda, que tais afirmações de Barthes estão diretamente relacionadas à literatura da modernidade, podendo ser incluído, nesse grupo, a própria ficção romanesca.

Barthes (1988, p. 162) abriga no seu texto, a propósito, um conceito, chamado de “real concreto”, que é definido como “pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes”, um termo que, em sua definição, se assemelha à ideia de “particularização” e à de “enchimento”, sendo aquele barômetro encontrado em um trecho

² O *índice* opera, antes de tudo, pela contiguidade de fato, vivida, entre seu significante e seu significado; por exemplo, a fumaça é índice de fogo; a noção, passada em provérbio, de que “não há fumaça sem fogo” permite a qualquer intérprete da fumaça inferir a existência do fogo, quer este tenha ou não sido acendido intencionalmente com o propósito de atrair a atenção de alguém; Robinson Crusóé encontrou um *índice*: seu significante era o vestígio de um pé sobre a areia, e o significado inferido a partir dessa pegada, a presença de um ser humano em sua ilha; a aceleração do pulso considerada como provável sintoma de febre é igualmente um índice... (JAKOBSON, 2003, p. 100-101, grifos meus).

de *Madame Bovary*, justamente o que provoca a inquietação do autor francês, um tipo de “real concreto”, que provoca, conseqüentemente, o que ele chama de “efeito de real”. Barthes complementa os seus dizeres com um comentário mais complexo, em que diz que

o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver-se uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (BARTHES, 1988, p. 164).

Em outras palavras, podemos amarrar de maneira mais firme o que está sendo pensado trazendo o próprio Roland Barthes, que, nos trechos finais do seu texto, comenta que “a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*” (BARTHES, 1988, p. 164). Para o teórico em questão, a “literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos ‘pormenores’, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo as vias irrealistas” (BARTHES, 1988, p. 164). Notamos, com base nas declarações barthesianas, que o efeito de real está presente nos discursos que se propõe realistas, está presente nos romances e, mais especificamente, nos seus encontros, vide aquilo que vimos sobre o barômetro de Flaubert, mas, como vimos agora com o crítico francês, tudo isso é apenas “parcelar, errático”.

Ocorre que com o objetivo de a narrativa se aproximar do referencial por meio desse efeito de real, cria-se apenas uma *ilusão referencial*, como diz o próprio Barthes, pois mesmo que o narrador busque se esconder e imprimir um estilo plenamente realista em alguns momentos, em uma parcela do texto, realizando um ato de “colusão *direta* de um referente e de um significante”,

[a] verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, “o real” volta a ela a título de conotação: no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *nós somos o real* (BARTHES, 1988, p. 164).

Conforme havia discutido de maneira semelhante em “O Discurso da História”, lançado um ano antes de “O Efeito de Real”, Barthes afirma que:

Os signos do enunciante (ou destinatador) são evidentemente muito mais frequentes; devemos arrolar, nesse caso, todos os fragmentos de discurso em que o historiador, sujeito vazio da enunciação, vai-se pouco a pouco enchendo de predicados variados destinados a fundá-lo como uma pessoa, provida de uma plenitude psicológica, ou ainda (o termo é preciosamente repleto de imagens) de uma continência. Assinalar-se-á aqui uma forma particular desse “preenchimento” que diz respeito mais diretamente à crítica literária. Trata-se do caso em que o enunciatador entende “ausentar-se” do seu discurso e em que há, conseqüentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emitente da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. Esse acidente tem uma carreira considerável, pois que corresponde de fato ao discurso histórico dito “objetivo” (em que o historiador

jamais intervém). Na realidade, nesse caso, o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa “objetiva”: o sujeito subsiste em sua plenitude, mas como sujeito objetivo; é o que Fustel de Coulanges chamava significativamente (e com bastante singeleza) de “castidade da História”. A nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu*! A linguística e a psicanálise conjugadas deixam-nos hoje muito mais lúdicos com relação a uma enunciação privativa: sabemos que as carências dos signos são também significantes.

É verdade que o teórico francês, aqui, busca discutir na maior parte do tempo os elementos de construção do discurso histórico, mas, mais ao final, vemos que o mesmo diz que essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico. Percebe-se, então, que mesmo nos momentos em que o narrador se esconde, ele se mostra, visto que o seu movimento de se ocultar pressupõe uma determinada estratégia utilizada, sendo importante salientar, ainda, que o discurso mais objetivo não suprime o “eu”, há uma tomada de consciência nessa figura organizadora do discurso, mesmo que esse “eu” seja um *eu objetivo* – veremos isso com mais detalhes em um dos capítulos posteriores deste trabalho, quando estudaremos o papel do narrador para analisar a presença do pessimismo nos textos de Giovanni Verga. Diante disso, em suma, podemos compreender que o narrador, por mais sombreado que esteja na prosa ficcional, está presente, está presente de alguma maneira, mesmo que sob um estilo mais escondido.

É possível que cheguemos à conclusão de que os *enchimentos* são partes inerentes à estruturação dos romances em geral, enchimentos que estão, entre outros pontos, atrelados às descrições verborrágicas, à particularização, ao real concreto e/ou aos intervalos entre os momentos decisivos de uma narrativa – os momentos decisivos, inclusive, somente se tornam mais críveis e mais verossímeis graças aos enchimentos, que particularizam com mais profundidade determinados personagens, determinados conflitos, determinados cenários, entre outros muitos quesitos. Observamos, aqui, uma conjunção de artifícios basilares que buscou aproximar a obra literária de uma estilística mais preocupada com o plano do referencial, uma aproximação que, segundo o próprio Watt, jamais havia sido concretizada pelo texto literário ficcional até então, algo que, mais implicitamente, também pode ser tirado de Moretti, já que ele diz que os enchimentos, caros principalmente às narrativas romanescas, são uma invenção do século XIX, indo ao encontro do ritmo de vida burguesa da época. Com Barthes, porém, compreendemos que essa busca pela aproximação junto à esfera referencial, de fato existente na ficção moderna, não passa de uma mera ilusão, posto que a inclinação ao documental

indica, também, a presença de um eu que quer ser objetivo, as marcas de enunciação não são apagadas plenamente, como muitos escritores propuseram, e se pensarmos em Giovanni Verga, o nosso principal objeto de estudo nesta dissertação, tais declarações são perfeitamente cabíveis, como veremos de modo mais aprofundado nos próximos capítulos.

2 DO NATURALISMO FRANCÊS AO *VERISMO* ITALIANO, AS POSSIBILIDADES DE UM NARRADOR OBJETIVO

À frente das reflexões e dos estudos narratológicos relacionados às obras naturalistas, encontram-se diferentes questões e levantamentos atrelados ao comportamento do narrador das obras desse nicho literário, sendo o narrador um aspecto que, quando conectado à consolidação do naturalismo, é ressaltado diante de uma conjunção de traços que o inclinam, provavelmente, a um *status* diferenciado, ímpar, na história da literatura mundial, um estilo que foi reverberado, inclusive, em diversos outros grupos literários, basta que citemos os naturalismos espalhados pelo mundo, como o naturalismo brasileiro, tendo como o seu principal expoente *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e o *verismo* italiano, de Luigi Capuana e de Giovanni Verga. Boa parte do século XIX decerto pode ser destacada como um período marcado pela ascensão do *cientificismo*, momento da história em que diversos campos de estudo ascendiam a uma condição oficial de ciência.

O *cientificismo* em voga naquela época, seja dito de passagem, também foi incorporado à literatura em algumas frentes, a exemplo do modo como eram desdobrados os estudos e as reflexões de alguns teóricos, como aqueles de Hippolyte Taine, que aproximou a obra literária a uma espécie de *organismo*, basta vermos o que o autor enfatizado discorreu, em sua “Introdução à História da Literatura Inglesa” (1863), sobre a poesia épica, um gênero literário que, segundo ele, *nasce* na Grécia Antiga, *desenvolve-se* pelo mundo ocidental, *reproduz* as suas variantes e *morre* mais ou menos no século XVIII. Curioso notar, ainda, que o mesmo teórico chegou a abrigar nesse seu mesmo texto e nas suas reflexões em geral aproximações entre o campo da zoologia, área de estudo das ciências biológicas, e a literatura:

Quando viramos as páginas rijas de um infólio, as folhas amarelecidas de um manuscrito, enfim, um poema, um código, um símbolo de fé, o que é que notamos primeiro? É que ele não se fez sozinho. Não passa de um molde semelhante a uma *concha fóssil*, uma marca semelhante a uma dessas formas depostas na pedra *por um animal que viveu e pereceu*. Sob a *concha* havia um *animal*, e sob o documento havia um homem. Por que se estuda a *concha*, senão para imaginar o *animal*? Do mesmo modo, é para conhecer o homem que se estuda o documento; concha e documento são destroços mortos, e só valem como índices do ser inteiro e vivo (TAINÉ, 2011, p. 528, grifos meus).

Percebe-se, no fragmento destacado, a maneira como Taine propôs determinada aproximação da zoologia à literatura, como se os seus respectivos métodos de estudo fossem mais ou menos semelhantes. Se a inspeção das conchas passa necessariamente pela investigação dos moluscos, não é por menos que Taine aponta precisamente que as conchas

são restos de animais mortos, o autor discorre brevemente sobre o campo da zoologia. Concha, obviamente, é uma metáfora para texto literário, ao passo que molusco é uma metáfora para escritor, mas não deixa de ser interessante e curioso o modo como os estudos de literatura de Taine são aproximados aos estudos de biologia, mesmo que mais superficialmente. Émile Zola, escritor que, nas suas reflexões teóricas e nos seus textos literários buscou ao máximo se aproximar do cientificismo, não deixou de destacar o seu conterrâneo, não necessariamente pelas suas comparações junto ao estudo de zoologia, é verdade, mas pelo simples fato de o mesmo investigar os elementos biográficos do autor para analisar a obra:

Leiam o estudo de Taine. Verão o funcionamento de seu método. A obra está no homem; Balzac, perseguido por seus credores, acumulando projetos extraordinários, atravessando noites para pagar seus *billets*, a cabeça sempre fumegante, desemboca em *A Comédia Humana*. Não julgo aqui o sistema, exponho-o, e digo que a crítica atual é essa, com mais ou menos *parti pris*. Doravante, já não se separará o homem de sua obra, estudar-se-á aquele para compreender esta (ZOLA, 1995, p. 38).

Chama a atenção, no caso, a maneira como Zola se interessa por um tipo de método, por um tipo de sistema de avaliação, e chama a atenção, principalmente, a forma como o mesmo concorda com a premissa de Taine, que parece ir ao encontro do *determinismo* que o primeiro geralmente emprega nas suas reflexões, como podemos ver no seguinte fragmento em que se percebe uma noção de causalidade cientificista:

O objetivo do método experimental, o termo de toda pesquisa científica, é, portanto, idêntico para os corpos vivos e para os corpos brutos: consiste em encontrar as relações que prendem um fenômeno qualquer à sua causa próxima, ou, em outras palavras, em determinar as condições necessárias à manifestação deste fenômeno (ZOLA, 1982, p. 27).

Além de uma relação estreita entre alguns teóricos da literatura e o cientificismo em ascensão naquele período da história, é também notável o acolhimento do plano da ciência na literatura ficcional naturalista por Zola, que carregou consigo premissas e conceitos das ciências biológicas, sobretudo conceitos da medicina, para produzir o seu mais famoso manifesto literário-científico. Em “O Romance Experimental” (1880), que se não é o texto responsável por fundar o naturalismo, ao menos o consolida, é exposta uma íntima aproximação entre a literatura e os aspectos que norteiam o campo da medicina, constatando-se a premissa de que o romancista deve ser, acima de tudo, um escritor-médico, um autor que, basicamente, necessita observar uma determinada situação e manipulá-la como um verdadeiro cientista, o qual exatamente *observa* e *manipula* determinados elementos da natureza com o objetivo de realizar um experimento e chegar a hipóteses, ou a conclusões.

À frente disso, em outro texto teórico seu, intitulado “O Senso do Real” (1878), justamente aquele em que Taine é reverenciado, entendemos com mais detalhes os porquês desse crítico e teórico francês ser tão elogiado por Zola, pois, além do que havíamos comentado acima, o cérebro por trás do naturalismo entende que Taine, na verdade, pode oferecer um tipo de sistema não apenas para a avaliação de uma obra, mas também pode fornecer uma espécie de método aos escritores naturalistas em relação a suas ficções: “Pois bem! Nossos romancistas naturalistas não têm, eles próprios, outro método. Quando Taine *estuda* Balzac, faz exatamente o que o próprio Balzac faz quando *estuda*, por exemplo, o pai Grandet” (ZOLA, 1995, p. 38-39, grifos meus). É notável que Zola entenda que Taine estudou Balzac, e que Balzac também estudou o seu personagem, sendo oportuno lembrar aqui, como apontamos logo na primeira parte desta dissertação, que Zola chegou a cogitar o câmbio do nome “romance” para “estudo”, dado que imagina que a prosa romanesca deve, sim, ser um modelo de estudos, ou uma análise, do comportamento humano e de outros elementos que estão nos seus entornos, como a raça, o meio e o momento, artifícios tão caros, inclusive, ao próprio Taine, como podemos observar no seguinte trecho da sua citada “Introdução à Literatura Inglesa”:

os homens de todas as *raças* e de todos os *séculos* eram imaginados como mais ou menos semelhantes, o grego, o bárbaro, o hindu, o homem do *Renascimento* e o do *século XVIII* como se moldados pela mesma forma, e isso a partir de certa concepção abstrata, que servia para todo o gênero humano. Conhecia-se o homem, não se conheciam os homens (TAINÉ, 2011, p. 531, grifos meus).

Interessante notar e apontar, além do que comentamos até o presente momento do nosso texto, que a aproximação de Zola em relação àquilo que foi pensado e debatido por Taine nos seus textos teóricos estaria ligada também a uma simples ideia de aproximação à dimensão do real, à esfera referencial, por parte do segundo autor. Se o crítico francês, como veremos no fragmento seguinte, parte de uma *verdade* para desenvolver a sua análise, o mesmo parece servir aos romancistas realistas, o que pode ser estendido, também, aos romancistas naturalistas:

Dir-se-á que Taine caminha sobre o terreno do real, que só aceita os fatos provados, os fatos que realmente acontecem, enquanto Balzac é livre para inventar e usa com certeza dessa liberdade. Mas sempre se reconhecerá que Balzac fundamenta seu romance sobre uma verdade inicial. Os meios com que descreve são exatos, e as personagens que constrói têm os pés no chão. [...] O romancista parte da realidade do meio e da verdade do documento humano; se em seguida ele a desenvolve num certo sentido, já não é imaginação, a exemplo dos contistas, é a dedução, como entre os cientistas (ZOLA, 1995, p. 39).

Em ambas as suas exposições teóricas, tanto em “O Senso do Real” quanto em “O Romance Experimental”, Zola, desde o princípio, entende que há um possível caminho que a

literatura e o drama (o teatro) podem percorrer para que estejam mais bem pendidos ao documental e à área da ciência, caminho no qual a “psicologia humana pudesse também ser tratada na literatura com a mesma *objetividade* e o mesmo rigor com os quais as *ciências* se aplicavam à classificação dos fenômenos naturais” (GASPARI, 2007, p. 319, grifos meus). Diante dessa citação, é fundamental destacar, somando tudo o que sinalizamos e discutimos até o momento, a maneira como a objetividade está atrelada à ciência para os naturalistas, muito por conta do *ato de observação* dos fenômenos naturais e também por conta dos fenômenos humanos, os quais Zola tanto preza, precisarem ser necessariamente mais objetivos, mais neutros, isento de romantismos, embora o naturalismo, como veremos a seguir, fuja um pouco de um simples ato de observação, ou melhor, vai um pouco além disso.

Em “O Romance Experimental”, Zola apoia-se nas louvadas teorias do médico Claude Bernard, que discute justamente a base científica da medicina, campo da biologia que percorria ainda, naquele instante da história, uma trajetória para ser consolidado oficialmente como uma ciência. O autor naturalista, apoiado em Bernard, chega a inferir no seu manifesto que basta “substituir a palavra ‘médico’ pela palavra ‘romancista’” (ZOLA, 1982, p. 25). Diante disso, então, ao longo do seu famoso ensaio, Zola, como um verdadeiro cientista, traça comparações incontáveis entre as mais diversas ciências, sobretudo a medicina, com a literatura, mais ou menos como Taine havia realizado anos antes, só que desta vez com um nível de aproximação mais acentuado, não é por menos que há, nesse texto, um movimento de apropriação de um método *científico* para a composição da prosa literária naturalista.

Conforme prossegue com a sua exposição de caráter científicista, Zola aproxima os *porquês* aos estudos da filosofia, ao passo que aproxima o *como* das ciências experimentais. Ainda sobre os seus comentários, levando em conta que o autor o tempo inteiro compara a literatura às demais ciências da natureza, há um importante detalhamento de certos aspectos atrelados a observações e a experimentações científicas, em que se argumenta, entre outras coisas, que o *observador* “deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar *exatamente* a natureza... Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita” (ZOLA, 1982, p. 30, grifo meu). Percebe-se, aqui, a importância da impessoalidade e da objetividade para Zola. Anteriormente, neste mesmo capítulo, destacamos a forma como o escritor em questão valoriza os métodos teóricos de Taine, métodos que são semelhantes àqueles aplicados por Balzac na ficção, por exemplo, sendo que essa valorização se dá justamente por ambos, em seus respectivos trabalhos, conectarem o tempo inteiro os seus estudos a uma

espécie de plano documental. Taine, como propõe o próprio autor dos *Rougon-Macquart*,³ “caminha sobre o terreno do real”; Balzac estaria atrelado a uma “verdade inicial”.

Sucedem que, para além de um mero observador, o romancista naturalista, ou por extensão o narrador da prosa naturalista, “reaparecerá para raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se infirma por estes mesmos resultados” (ZOLA, 1982, p. 30). O mesmo Zola (1982, p. 31, grifos meus), um pouco mais adiante no seu mesmo “Romance Experimental”, afirmaria que “o romancista é feito de um *observador* e de um *experimentador*”, em que o primeiro “mostra”, ao passo que o segundo “instrui”, uma conjunção realizada para que seja alcançada uma “verdade”, dois passos que sintetizam, portanto, o percurso a ser realizado pelo romancista, ou pelo narrador, naturalista.

O narrador observador-experimentador de Zola, como apontamos, tem como objetivo chegar a uma “verdade”, a uma verdade que, aliás, pode ser entendida, também, como uma espécie de estudo, ou uma espécie de *diagnóstico*, de uma determinada situação apresentada e debatida ao longo do romance, geralmente se inclinam a

um enfoque negativo da condição humana centrada na sua dimensão natural e sem o reconforto de nenhum suporte espiritual: coisa no universo das coisas, o homem está condicionado pelo meio ambiente e pelo estigma hereditário que se renovam sem parar no ciclo vida-morte (CARONI, 1995, p. 9-10).

À frente desse método cientificista percorrido pelo autor do manifesto naturalista, há um momento em que uma ilustração sobre os objetivos do escritor-médico é apresentada ao leitor, uma ilustração relacionada não a ele, Zola, mas a Balzac: “*A Prima Bette*, por exemplo, é simplesmente o *relatório* da experiência que o romancista reproduz sob as vistas do público” (ZOLA, 1982, p. 32, grifo meu).

É de capital importância ressaltar, ainda, o fato de que a literatura naturalista de um modo geral, incluindo principalmente Émile Zola, está em desacordo com os escritores românticos e vão de encontro ao psicologismo, ao misticismo e a outros elementos veiculados por estes, reforçando mais uma vez, portanto, o apreço pela impessoalidade, pela objetividade, não é por menos que Zola atacou veementemente Victor Hugo, autor mais conhecido por *Os Miseráveis* (1862). No seu “O Romance Experimental”, o escritor, inclusive, deixa claro que os romancistas idealistas, podendo Victor Hugo ser inserido nesse exato grupo, são aqueles “escritores que saem da observação e da experiência para basearem as suas obras no sobrenatural e no irracional, que admitem em suma forças misteriosas, fora do determinismo

³ Os *Rougon-Macquart* são um extenso projeto literário de Émile Zola, nos quais estão inseridas algumas das suas obras mais canônicas, e é interessante apontar o modo como o autor francês o projetou: “A ideia de Zola era usar em sua série as teses literárias por ele desenvolvidas e chamadas ‘naturalistas’, que viam na ciência a evolução definitiva do homem, com respostas inclusive para suas aflições espirituais” (BASTOS, 2014, p. 7).

dos fenômenos” (ZOLA, 1982, p. 49). O romance experimental, ou o romance naturalista, para Zola, pode até carregar consigo o sentimentalismo como o seu pontapé inicial, ou como o seu objeto de investigação, de estudo, objeto que Balzac, para o autor naturalista, analisa em *A Prima Bette* (1846), mas todo esse sentimentalismo, conforme Zola (1982, p. 57), deve ser dosado e sofrer intervenções por parte de um narrador-médico para que se chegue a um *status* de experimento. Em suma, para Zola e para os seus seguidores, há um passo a passo que precisa ser cristalizado pelo romancista-médico, da observação às manipulações, das manipulações às hipóteses/conclusões, etapas que justamente sintetizam o que é o método científico propriamente dito.

Em seu “O Senso do Real”, lançado apenas dois anos antes de “O Romance Experimental”, Zola chega a ser ainda mais incisivo e ainda mais cruel em relação àqueles romancistas idealistas, está sempre contra os prosadores que vão de encontro à observação e à experimentação, diz que “[a] imaginação já não é a qualidade mestra do romancista” (ZOLA, 1995, p. 23) e reitera que Balzac e Stendhal “são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que conduziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance” (ZOLA, 1995, p. 23). Segundo Zola, no final das contas, “[o] grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o *real*” (ZOLA, 1995, p. 24, grifo meu). A era do lirismo é enxergada, por ele, como um momento de tolices e de loucuras, chamando-a, aliás, de “doença romântica”, o que só afirma cada vez mais a premissa do autor, de que a razão, e não o subjetivismo e/ou o sobrenatural, deve nortear o romancista naturalista, de que “o gênio deve ser posto à prova pela experiência” (ZOLA, 1982, p. 59).

Sendo Émile Zola e o seu naturalismo uma das grandes bases de inspiração para Giovanni Verga e para os *veristas* de um modo geral, como Luigi Capuana, é importante que, neste momento, comparemos o naturalismo zolaniano aos aspectos que, de um modo geral, são ressaltados em relação à escola italiana do *verismo*. Ainda que ambas as correntes estéticas pareçam de fato semelhantes, principalmente por conta das premissas que estão nos entornos de uma estilística de caráter realista, adiantamos que existem diferenças importantes entre ambos os nichos literários, sobretudo quando Giovanni Verga é inserido na discussão, pois a sua ideia, ao menos na teoria, é a de construir um narrador mais radical, em termos de objetividade, do que aquele proposto anos antes por Zola, uma premissa que decerto fez com que os mais diversos leitores do autor d’*Os Malavoglia* o associassem à figura máxima da narrativa realista.

Para Massaud Moisés (2002, p. 465, grifos meus), autor do *Dicionário de Termos Literários* (1974), o *verismo*

[a]dotava, como eles [Taine e Émile Zola], uma concepção literária fundada nas ciências, no *caráter documental* da narrativa ficcional, mas distinguia-se pela ênfase posta nas *camadas mais humildes*, os deserdados da fortuna, os marginais, os dignos de piedade, os “vencidos”, os “humilhados e ofendidos”.

De acordo com os apontamentos de Moisés, percebemos que há, sim, certa aproximação entre ambos os nichos literários, embora exista a diferença, apontada pelo autor, de que o *verismo* italiano está mais inclinado às camadas mais humildes. Apesar de existir, mesmo, uma divergência narrativo-estilística entre ambas as correntes estéticas, como apontaremos com mais detalhes logo em seguida, soa problemática a diferenciação sugerida por Moisés. Caso pensemos, por exemplo, no *Germinal* (1885), clássico romance naturalista de Émile Zola, é possível percebermos um foco principal ser dedicado às camadas mais pobres, mais humildes, da sociedade, quando diversos mineiros, em um estado de vida cada vez mais miserável, entram com uma greve contra a companhia para a qual trabalham. Em território brasileiro, no já citado *O Cortiço*, que busca inspirações bastante claras na literatura zolaniana, há também um mergulho no universo das camadas mais pobres da sociedade, na vida daqueles que estão às margens.

Silvana de Gaspari (2007, p. 320), com outras palavras e de modo mais preciso, afirma que,

[n]a Itália, [o naturalismo] encontra ampla adesão e prática atuação na corrente literária do Verismo, fenômeno essencialmente italiano, que teve seu verdadeiro teórico no crítico e narrador Luigi Capuana que, nos *Studi sulla letteratura contemporanea*, indicava, como modelos exemplares da nova tendência narrativa, as novelas de Giovanni Verga, publicadas na coletânea *Vita dei Campi*, e o romance *I Malavoglia*. Verga descreve as características centrais da corrente literária: impessoalidade, fidelidade à realidade, escrita maleável, capaz de adaptar os próprios registros narrativos aos diversos níveis sociais dos personagens examinados.

Assim como Massaud Moisés, Gaspari afirma que o *verismo* e o naturalismo têm mesmo as suas convergências, sinalizando, também, que Capuana era o idealizador da corrente estética *verista*, autor que “defende um narrador e uma linguagem que, de tão impessoais, parecem deixar que a narrativa se faça por si” (GASPARI, 2007, p. 320). Nesse caso, então, a estudiosa está de acordo com Moisés, pois ambos aproximam as duas escolas aqui ressaltadas, ainda que a autora evite apontar que a diferenciação se dá na questão de a temática dos humildes ser mais enfatizada pelos *veristas*. Curioso notar que o *verismo*, como enfatiza muito bem a própria Gaspari, encontra o seu verdadeiro nome de destaque não em

Capuana, no seu idealizador, mas justamente em Verga, que tem alguns dos seus contos vistos por aquele como “modelos exemplares da nova tendência narrativa”.

Se Luigi Capuana foi o idealizador de tal corrente, é importante que destaquemos, neste momento, o seu ponto de vista em relação à composição da ficção literária. Para além do que já apontamos em relação às suas propostas de carácter realista, esse escritor pretendia, na obra *verista*, concretizar a relação do espaço provinciano com a narração de carácter realista, sendo o espaço provinciano uma espécie de ambiente ainda muito puro para ele, que pode auxiliar o escritor no seu trabalho de espelhar, de pintar, no texto literário, a realidade, por isso, deveríamos voltar

a nossa atenção aos estratos mais baixos da sociedade, onde o nivelamento ainda não chegou a render seus sensíveis efeitos; e vos demos o romance, a novela provincial (mais esta que aquela) para nos ajudar, para nos adestrar a pintar o real, para tentar compor a cor, o sabor das coisas, as sensações precisas, os sentimentos particulares, a vida de uma cidade, de uma comunidade, de uma família (CAPUANA *apud* CECCO, 2014, p. XI-XII).

Quando analisa um texto de Verga que tem a sua trama ambientada em um cenário de estrato social mais elevado, “Il Marito di Elena” (1882), Capuana, curiosamente, cria um considerável nível de rejeição em relação aos acontecimentos e aos personagens da narrativa⁴ e, conseqüentemente, à obra em questão. Ao compará-la, curiosamente, com “Pane Nero” (1883), conto que é ambientado em um cenário de estrato social mais baixo, o idealizador do *verismo* ressalta a excelência na composição desse texto, ressaltando, diga-se de passagem, tal nivelamento social com uma espécie de repulsa romântica (“Não há sentimentos, mas instintos...”) e com o senso de real (estamos realmente entre os campesinos):

[...] em *Pane nero*, por exemplo, um pequeno conto de apenas uma centena de pequenas páginas [...] descemos mais baixo na escala social; estamos realmente entre os campesinos. Não há sentimentos, mas instintos ou quase isso. A moral? Há uma à parte, se é que podemos dizer que há uma. E então? Nada de extraordinário daquilo que ocorre nesta pobre família, dispersa depois da morte do chefe da casa. (CAPUANA, 1994, p. 78).

Ressaltamos, neste capítulo, alguns breves apontamentos sobre o *verismo*, apontamentos que, em suma, nos sinalizam a ideia de os *veristas* proporem uma obra mais objetiva, de que eles se apoiaram nos textos literários naturalistas e de que têm o seu auge não com Luigi Capuana, mas Giovanni Verga. Com o objetivo de começarmos a expor mais claramente as diferenças entre o *verismo* e o naturalismo, é de capital importância abrigar aqui os comentários do já citado Antonio Gramsci. Este diz que “o povo do campo é visto [por Verga] com ‘distanciamento, como ‘natureza’ sentimentalmente estranha ao escritor, como

⁴ “acontecimentos e personagens [no texto] não assumem aquela estupenda solidez a qual Verga nos abitou em outros trabalhos recentes” (CAPUANA, 1994, p. 78).

espetáculo” (GRAMSCI, p. 158, 1978), fator que, de modo mais ou menos semelhante, pode ser aproximado, por exemplo, ao citado *Germinal*, de Émile Zola. Gramsci, no entanto, como também já ressaltamos anteriormente nesta dissertação, havia afirmado que o autor d’*Os Malavoglia* foi responsável também por “uma atitude de fria impassibilidade científica e fotográfica, ditada pelos cânones do *verismo*, aplicada mais racionalmente do que por Zola” (GRAMSCI, 1978, p. 98).

Apesar de Gramsci não parecer ser nenhum especialista nas letras de Giovanni Verga, dado que encontramos, nas suas reflexões, apenas alguns lacônicos esboços sobre a bibliografia do autor d’*Os Malavoglia*, o pensador italiano é cirúrgico na diferenciação entre o naturalismo zolaniano, o principal expoente do naturalismo literário como um todo, e a literatura verguiana, esta, lembrando, o legítimo modelo da literatura *verista*. Se Gramsci afirma que há uma diferença entre Verga e Zola pela razão de o primeiro aplicar mais racionalmente a atitude de “fria impassibilidade científica e fotográfica” do que o segundo, atitude esta que é para ele, inclusive, o “cânone do *verismo*”, podemos sintetizar, enfim, que a grande diferença entre ambos os movimentos literários pode ser enxergada principalmente na proposta mais fotográfica de Verga em relação aos narradores dos seus textos.

Lembre-mos de como Émile Zola, também um admirador da objetividade narrativa, entendia o comportamento do romancista-médico: primeiramente deveria trabalhar como um *observador*, em um segundo momento deveria realizar a função de *experimentador*. Ainda que haja, sim, um distanciamento do narrador zolaniano em relação aos seus personagens, um distanciamento para que seja cristalizado o estudo proposto, Verga, ao menos na esfera teórica, parece propor, por sua vez, uma composição ainda mais radical da figura do narrador, uma composição mais radical justamente em relação ao apagamento de quaisquer marcas de enunciação. Podemos compreender, portanto, que existe uma espécie de *recuo* por parte do autor siciliano, que parece mais valorizar o ato de observação e de descrição dos seus narradores do que as possíveis interferências que poderiam ser veiculadas por estes. Aquele narrador-médico idealizado por Zola, com isso, é excluído da ficção verguiana, perdendo-se, portanto, o papel de *experimentador* no interior da narrativa. Verga, inclusive, chega a dizer naquele seu famoso prefácio de *Os Malavoglia* que

[q]uem observa [o] espetáculo não tem o direito de *julgá-lo*; já é muito se se consegue se retirar um instante do campo da luta para estudá-lo sem paixão, e fazer a cena nitidamente, com as cores adequadas, de modo a dar a representação da realidade como ela foi, ou como deveria ter sido (VERGA, 2014, p. 6-7, grifo meu).

Neste fragmento tão ressaltado por nós neste trabalho, é importante observar, claro, aqueles diversos momentos em que o autor siciliano inclina a sua premissa à elaboração de

uma narrativa mais realista, mas, como já os sinalizamos mais acima e os comentamos também, é mais importante entender, aqui, que Verga diz que “quem observa o espetáculo não tem o direito de julgá-lo”. O fato de Verga “estudar sem paixão” vai mesmo ao encontro do que havia proposto Zola, que refuta o sentimentalismo no instante do estudo, ou melhor, no romance, mas o próprio Zola, em algumas das suas narrativas mais canônicas, julga, coloca-se no direito de julgar, de avaliar, afinal, percebe-se a presença de um narrador-médico, de um narrador-experimentador, que chegará às suas *hipóteses*, às suas *conclusões*, após um trabalho de avaliação. Tais hipóteses e diagnósticos, afinal, serão veiculados de maneira mais ou menos explícita pelo narrador-médico, diferentemente do que propõe, ao menos na teoria, Giovanni Verga, que quer “apenas” espelhar/retratar a realidade, enxergado justamente dessa maneira pela fortuna crítica em geral, enxergado como um retratista frio, como o verdadeiro gênio da objetividade/impessoalidade, a exemplo do que nos aponta Capuana, a exemplo do que comenta Gramsci.

Giovanni Verga, em suma, seria uma espécie de *puro* observador, ao passo que Émile Zola seria o observador e também o experimentador (este se sobressaindo) na obra ficcional, é como se a observação fosse um caminho, um ponto de partida, para que se chegasse à experimentação. Naquele encontra-se “somente” a descrição, neste não apenas a descrição de um determinado caso, mas também a confecção de um relatório. Aquele narrador-observador plenamente frio e impessoal, completamente invisível, dono de um altíssimo grau de distanciamento em relação às ações dos personagens que por ele são descritos e narrados, parece ser pretendido e proposto, portanto, com mais radicalidade pelo autor siciliano do que pelo autor parisiense, já que este, justamente pela ideia debatida acima sobre as interferências na experiência a ser confeccionada, *explicita* mais a presença da figura do narrador, ao menos na teoria, do que o escritor italiano nas suas obras *veristas*, indo ao encontro, portanto, daquilo que é discorrido por Gramsci.

Fabris (2001, p. 17) complementa o que está sendo debatido acerca desse narrador trabalhado de modo mais implícito: “O escritor siciliano subtraía-se ao populismo, limitando-se à denúncia, sem propor soluções ou mudanças”. No fragmento em questão, percebe-se que a autora ressalta Verga à frente de uma espécie de “limitação”, em que não há a elaboração de soluções ou de mudanças, uma ausência que reforça ainda mais a premissa de um narrador mais invisível, digamos assim. Além desses artifícios que estão realmente perdidos à elaboração de uma narrativa realista, é fundamental citarmos novamente aquilo que Silvana de Gaspari (2007, p. 320) havia enfatizado em seu texto acerca do *verismo* pensando pelo próprio Giovanni Verga: “as características centrais [dessa] corrente literária: impessoalidade,

fidelidade à realidade, escrita maleável, capaz de adaptar os próprios registros narrativos aos diversos níveis sociais dos personagens examinados”.

A impessoalidade, a fidelidade à realidade e outros inúmeros aspectos parecem ser mesmo propriedades gerais do *verismo*, conforme entendemos com os vários apontamentos dos escritores e dos estudiosos já abrigados aqui. É importante que apontemos, no entanto, o fato de o próprio mestre *verista* dar ênfase a um elemento ainda não comentado por nós neste capítulo: a veiculação de uma “escrita maleável” e de uma escrita “capaz de adaptar os próprios registros narrativos aos diversos níveis sociais dos personagens examinados”. No principal momento deste trabalho, mais à frente, realizaremos uma análise detalhada do modo como é composto o discurso escorregadio das mais canônicas narrativas verguianas, momento em que ressaltaremos uma escrita de fato maleável, uma escrita que é mesmo capaz de organizar, no interior da narração, uma série de (des)níveis no registro da fala dos personagens e também na do narrador. Esses traços que, segundo Verga, são características centrais do *verismo*, podem ser associados, inclusive, a uma narrativa que se propõe mais realista, ainda que ilusoriamente realistas, como vimos anteriormente com Roland Barthes, ao mesmo tempo que, por outro lado, mais especificamente nas letras verguianas, podemos notar alguns afastamentos em relação a esse mesmo tipo de proposta obsessivamente documental, um desnível, como compreenderemos mais tarde, que pode até, em vários casos, afastar tais narrativas de uma convenção absolutamente realista.

Verga e Zola convergem, no final das contas, em uma série de elementos estilísticos, no afastamento de um narrador idealista e romântico, por exemplo, e na busca por um maior grau de objetividade e de impessoalidade nas suas respectivas obras. As divergências, no entanto, são conferidas a partir do momento em que o que é teorizado pelo artista siciliano, e também pela sua fortuna crítica em geral, vai de encontro àquilo que é teorizado por Zola em seus textos não literários, há um recuo, como já apontamos com bastante ênfase, do narrador do autor siciliano em relação ao narrador do autor parisiense, ao menos na teoria.

A diferenciação entre esses dois autores, inclusive, pode ser complementada, para que fechemos este capítulo, por dois conceitos propostos por Ian Watt. O estudioso inglês, em *Ascensão do Romance*, e mais tarde durante uma conferência, de 1978, chamada “Canhestro e Deteriorado: as Realidades do Realismo”, dedica parte da sua discussão para expor uma diferenciação entre o que é o *realismo de apresentação* e o que é o *realismo de avaliação*. Conforme Watt, o realismo de *avaliação* leva “em conta todas as diversas maneiras pelas quais o romance, como todos os gêneros literários, contém elementos estruturantes diversos

daqueles de propósito representacional” (WATT, 2010b, p. 196). O teórico inglês afirma, além do mais, que o realismo de avaliação, em síntese,

[leva] em consideração o fato de que as predisposições intelectuais, emocionais e estéticas do autor estão inevitavelmente presentes, em vários níveis de consciência, em toda prosa de ficção, assim como em outros gêneros literários; e essas predisposições podem variar de simples preferências relativas à hierarquia de atenção do escritor (Ann Radcliffe usa lariços em vez de magnólias, digamos) a conjuntos muito mais amplos de princípios e valores organizadores (WATT, 2010b, p. 196).

Podemos resumir o realismo de avaliação, basicamente, como uma espécie de estilo no qual o narrador/autor está mais exposto, digamos assim, já que as suas “predisposições intelectuais, emocionais e estéticas [...] estão inevitavelmente presentes, em vários níveis de consciência”. Nesse caso, levando em conta as interferências exploradas pelo romancista-médico, Zola e o grupo dos naturalistas estariam mais alinhados a essa categoria debatida pelo crítico britânico, mas Verga, por outro lado, conforme observamos nos seus textos não ficcionais e também no que costuma apontar a sua fortuna crítica, estaria mais próximo de um realismo de *apresentação*, destacado, por Watt, como um estilo mais representativo, mais inteiramente presente “na realidade das personagens e de suas ações” (WATT, 2010a, p. 308), com menos intervenções no interior da narrativa, podemos afirmar dessa maneira.

Para Ian Watt, é importante acrescentar, o realismo de apresentação, dentre as duas categorias expostas, é o que mais bem define o gênero romance, é o que mais se atrela, inclusive, àquele conceito de realismo formal, debatido no capítulo antecessor, já que para o autor inglês, em suma, quanto mais realista, formalmente realista, é um romance, mais essencialmente romanesco ele será, lembrando que, para si, a essência da prosa romanesca se liga justamente ao realismo formal. Compreendemos com Barthes, porém, que um maior grau de realismo não pressupõe uma obra plenamente realista, ela, como já vimos anteriormente, será apenas parcialmente realista, errática nesse sentido, já que o narrador, de modo mais implícito ou de modo mais explícito, sedimentará interferências e excluirá do texto a objetividade plena, e caso levemos em conta, ainda por cima, a ideia de ilusão referencial, como também debatemos no capítulo anterior, a busca por um maior grau de objetividade, inevitavelmente, acaba por revelar a presença de um organizador, de um eu, que busca ser realista.

Visualizamos, neste capítulo, que Giovanni Verga propõe uma espécie de recuo em relação àquele insistente cientificismo do naturalismo de Zola, o qual, em vez de somente observar e descrever os fenômenos naturais e humanos, buscou também expor um experimentador, ou um *avaliador*, no interior dos seus romances. A partir do próximo

capítulo, seja dito de passagem, daremos continuidade aos nossos questionamentos em relação a esse narrador que se propõe plenamente invisível nos textos não ficcionais de Verga. Além disso, buscaremos discutir um pouco mais, em seguida, sobre a presença do pessimismo nos seus principais textos, uma presença que vai justamente de encontro, como já adiantamos na seção antecessora, à premissa de um narrador que realizaria um ato puro de observação.

3 HISTÓRIA, ENREDO OU DISCURSO, ONDE RESIDE O PESSIMISMO NAS LETRAS VERGUIANAS?

A questão que abre este capítulo, embora de fato uma interrogação, que necessita, portanto, de uma resposta, afirma mais ou menos implicitamente que o pessimismo reside na obra de Giovanni Verga de alguma maneira. Vimos, na seção de abertura deste trabalho, o fato de alguns críticos apontarem a presença de um tom pessimista nas obras verguianas, mas é importante examinarmos com cuidado o lugar onde esse pessimismo é veiculado, se somente na história, o que excluiria aquela contradição proposta por nós anteriormente, uma contradição junto ao realismo proposto por Verga e pelos *veristas*, ou se veiculado pelo enredo e, conseqüentemente, pelo discurso, o que marcaria determinado grau de subjetividade no discurso narrativo em questão, problematizando, portanto, justamente aquela concepção na qual o próprio narrador se reveste de invisibilidade e apaga as marcas de enunciação, como se a história fosse contada por si mesma.

Antes que entremos com mais profundidade na investigação sobre as narrativas de Verga para que identifiquemos o lugar do pessimismo na sua obra em geral, é fundamental que discorramos brevemente sobre algumas importantes diferenciações teóricas entre o que seria o enredo e o que seria a figura do narrador na literatura, tudo isso com o objetivo de deixarmos a discussão proposta ainda mais clara e mais precisa. Para isso, então, traremos, como norte da discussão, os debates realizados por E.M. Forster (1974[1927]) nos seus *Aspectos do Romance*, um conhecido livro sobre a teoria do romance que se baseou em uma série de conferências proferidas em Cambridge pelo escritor inglês sobre alguns dos principais elementos que compõem a prosa romanesca.

Nessas suas tão conhecidas e estudadas conferências, Forster não chega a dissertar diretamente sobre a figura do narrador, mas, enquanto se acomoda e inicia a segunda parte das suas palestras, chamada “A Estória”, se dirige aos seus ouvintes e, de maneira curiosa, diz o seguinte: “Todos nós concordaremos que o aspecto fundamental do romance é a *narração* da estória” (FORSTER, 1974, p. 19, grifo meu). Mesmo que o autor inglês não debata mais diretamente sobre o narrador, como acabamos de apontar, em uma das suas primeiras explanações diz ao seu público-alvo que o aspecto fundamental do romance é a *narração*, sendo esta gerida, organizada, justamente pela tão importante figura do narrador. Ao longo do capítulo em questão, veríamos, por parte de Forster, diversas outras conceituações ligadas ao

termo “estória” [*story*], o elemento, inclusive, que entraria em uma espécie de conflito, para o autor em evidência, com a concepção de “enredo”.

E.M. Forster pode não se preocupar diretamente com aquele que narra uma determinada história, mas, de modo mais direto ou mais indireto, acaba teorizando sobre a figura do narrador, já que se concentra no material que é narrado e na forma como esse material é narrado, mesmo que essa forma de narração seja abordada de maneira mais generalizada. Nesse momento, aliás, o Forster crítico literário passa a distinguir a *estória* do *enredo*. Sobre esse primeiro termo, podemos sintetizá-lo, com base na teoria desse autor, a partir da ideia de sequência e de tempo, que muito tem a ver, também, com o *suspense* que estrutura uma determinada narrativa. Forster (1974, p. 21, grifos meus) define “estória” da seguinte maneira: “uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua *sequência no tempo* – o jantar depois do almoço; terça-feira depois de segunda; decomposição depois da morte, e assim por diante”. Sendo conferências recheadas de ilustrações, Forster (1974, p. 20), aprofundando o seu debate nos entornos desse mesmo termo, entende que as sequências no tempo se atrelam a uma noção de suspense e afirma que “Sherazade desviou seu fado porque sabia manejar a arma do suspense”. Mais à frente, complementaria essa sua linha de raciocínio ao dizer que

[t]odos nós somos como o esposo de Sherazade, no sentido de quereremos saber o que acontece depois. Isso é universal, e essa é a razão porque a espinha dorsal de um romance tem que ser uma estória. Alguns de nós não querem saber mais nada – nada há em nós senão a primitiva curiosidade e, consequentemente, outros julgamentos literários são ridículos (FORSTER, 1974, p. 21).

Após essa sua fala, o mesmo autor praticamente concluiria os seus dizeres sobre “estória” ao dizer que esta pode somente ter um mérito: “fazer a audiência desejar saber o que acontece depois” (FORSTER, 1974, p. 21).

Se a base de um romance, então, é a estória, e esta é uma “narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo”, o autor, mais tarde, na quinta conferência, intitulada “O enredo”, diria que

[u]m enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade. “O rei morreu e depois a rainha” – isto é uma estória. “Morreu o rei, e depois a rainha morreu de pesar” é um enredo [...] Consideremos a morte da rainha: numa estória diríamos – “e depois?”; num enredo – “Por quê?”. Esta é a diferença fundamental entre esses dois aspectos do romance (FORSTER, 1974, p. 69).

Quando debate sobre padrão [*pattern*], que pode também ser entendido como a *estrutura* de um texto, o autor chega a resumir que “a estória atrai nossa curiosidade e o enredo nossa inteligência” (FORSTER, 1974, p. 118).

Primeiro, então, há a estória (nível do conteúdo), para depois haver o enredo (nível organizacional). Jonathan Culler (1999, p. 86), em seu livro *Teoria Literária*, aponta que o

enredo é um aspecto que “exige uma transformação”, e um pouco mais à frente nos ajuda a cristalizar a premissa de que o mesmo elemento está mais voltado a uma dimensão organizacional ao apontar que

[a]lgumas teorias enfatizam tipos de paralelismo que produzem enredos satisfatórios, tais como a mudança de uma relação entre personagens para seu oposto, ou de um medo ou previsão para sua realização ou sua inversão; de um problema para sua solução ou de uma falsa acusação ou deturpação para sua retificação. Em cada um dos casos, encontramos a associação de um desenvolvimento no nível dos acontecimentos com uma *transformação* no nível do tema. Uma mera sequência de acontecimentos não faz uma história (CULLER, 1999, p. 86, grifo meu).

Curioso notar a maneira como Culler parece complementar perfeitamente os dizeres de Forster, mas de modo até mais direto do que este, sendo interessante ressaltar o fato de o primeiro, rico em referências no campo da teoria da literatura, ter lido o segundo e de tê-lo digerido no seu próprio texto, embora Forster seja citado explicitamente apenas em outra situação, no próprio capítulo que trouxemos para a discussão, intitulado “Narrativa”. Precisamos apontar, inclusive, para o fato de as transformações no nível do tema, para o mesmo Culler, ocorrerem por meio do enredo, transformações que são estruturadas, podemos dizer assim, em uma sequência de acontecimentos específica no espaço e no tempo. Por fim, sintetizando o seu debate nos entornos desse conceito, Culler (1999, p. 86) infere que “o enredo é configurado pelas narrativas, já que apresentam a mesma ‘história’ de maneiras diferentes”.

A estória, de acordo com o que expusemos até o presente momento, seria uma espécie de *tema* apropriado pela figura narrador, que o organizará, basicamente falando, por meio de uma sequência específica em um tipo de enquadramento específico (enredo). Para amarrarmos ainda mais o debate, enredo, segundo Samira Nahid de Mesquita (2006, p. 21), é

[a] própria estruturação da narrativa de ficção em prosa. Ele será não o somatório, mas o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra.

A história, por outro lado, para a mesma autora, é “[a] *matéria narrada*, a *ação* da narrativa, a *sucessão* e a *transformação* de fatos, vivências e situações” (MESQUITA, 2006, p. 22). Diante disso, podemos entender que o narrador está diretamente vinculado a ambos os aspectos debatidos por Forster, mas, por tal elemento narrativo não ter sido explorado mais direta e explicitamente pelo escritor inglês em suas várias conferências, apenas de modo mais indireto, é fundamental que destaquemos que tal artifício vai muito além de um apropriador e de um organizador.

Seria reducionista apontarmos que o *narrador*, aquele responsável pela configuração do enredo, apenas se apropria de um dado tema e o organiza em uma sequência específica de cenas, embora ele faça isso também, como acabamos de ver com o próprio Edward Forster, com Jonathan Culler e com Samira de Mesquita. Penetrando mais profundamente nas reflexões sobre a figura do narrador para que não nos limitemos a uma apresentação mais cerrada no âmbito estrutural, no entanto, Tzvetan Todorov, em “A Gramática da Narrativa”, pode nos ajudar a compreender com ainda mais detalhes esse elemento narrativo complexo. Por meio de algumas discussões sobre diversos aspectos da narrativa, o teórico búlgaro afirma que

[d]izer, como faz frequentemente Boccaccio, “o rei da França” ou “a viúva” ou “o criado”, é ao mesmo tempo *identificar* uma única pessoa e *descrever* algumas de suas propriedades. Tal expressão iguala uma oração inteira: seus aspectos *descritivos* formam o predicado da oração, seus aspectos *denominativos* constituem seu sujeito (TODOROV, 2006, p. 138, grifos meus).

Nota-se que, mais do que um apropriador temático e um organizador das sequências em uma determinada ordem temporal, sequências estas que, para Todorov (2006, p. 86), são “uma sucessão organizada de orações”, o teórico da literatura, apoiando-se nos estudos gramaticais da língua instrumental e adaptando-os para a linguagem literária, enfatiza dois elementos que também podem estar atrelados à figura do narrador, a denominação e a descrição. O narrador, portanto, é uma entidade textual que também pode *descrever* e *denominar* ações, situações e personagens à frente de uma série de estratégias estilísticas. Em relação a isso, podemos inferir que diversas *escolhas*, mais do que aquelas mais centradas no âmbito estrutural, são feitas por parte do narrador, escolhas que, como veremos mais adiante, dizem muito sobre ele mesmo, inclusive.

Para Todorov (2006, p. 138), além do que foi ressaltado, “[e]xistem, por conseguinte, dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro”, sendo que “[o]s ‘adjetivos’ narrativos serão pois aqueles predicados que descrevem estados de equilíbrio ou de desequilíbrio, os ‘verbos’, aqueles que descrevem a passagem de um a outro” (TODOROV, 2006, p. 139). Nesse caso, lembramo-nos novamente daquela concepção de que o narrador é um organizador, de que enunciará a passagem de um estado a outro por meio dos verbos, como quer Todorov, e também por meio de um sequenciamento específico, mas, para além disso, é fundamental que ressaltemos o narrador como um aspecto narrativo responsável, outrossim, pela *caracterização*, não é por menos que o próprio Todorov destaca as viradas

narrativas à frente das adjetivações, que vão justamente *descrever* os estados de equilíbrio e de desequilíbrio de um texto literário.

Se a gramática de um modo geral é tomada como base pelo teórico búlgaro para a análise estrutural da narrativa, podemos concluir que os adjetivos são um termômetro para o desenvolvimento de um texto ficcional. Segundo o que constatamos anteriormente, com base no pensamento de Todorov, os adjetivos podem, sim, funcionar como indicadores de um determinado estado, um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio, mas, conforme podemos entender com os estudos imagológicos de Daniel-Henri Pageaux, é fundamental que identifiquemos os próprios adjetivos não apenas para visualizarmos a composição de uma determinada situação ou de um determinado cenário, mas também para que, por outro lado, conheçamos aquele está discursando (o narrador):

A imagem de um estrangeiro em um texto é primeiramente um conjunto de palavras, um léxico para dizer o Outro. Convém, em um texto, identificar o campo lexical, as possíveis isotopias, os processos de comparação que são espécies de equivalentes ou de aproximações para dizer o Outro, ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização, realçar as palavras do Outro, inscritas no texto, sem equivalentes possíveis, assim como tantos elementos de alteridade irredutíveis: encontramos em outra esfera, a questão do intraduzível” (PAGEAUX, 2011, p. 112).

Conforme vemos com Pageaux, essa conjunção de estratégias, ligadas ao léxico, ao adjetivo, às comparações e a outros aspectos, é uma maneira de caracterizar o Outro, de dizer o Outro, de julgar e de hierarquizar o Outro, ações que, para além da organização e da ordenação de cenas e de situações, também estão vinculadas à figura do narrador, que pode ser lida, interpretada e também *explicitada*, inclusive, diante dessas suas mesmas ações.

Feitos esses breves apontamentos sobre a história (nível temático), sobre o enredo (nível organizacional) e sobre a figura do narrador (o organizador, o caracterizador, o julgador), suficientemente distinguidos para o debate proposto no começo deste capítulo do nosso trabalho, é importante que finalmente cheguemos ao momento de entender como e onde está localizado o pessimismo nas narrativas de Giovanni Verga: apenas na história, ou também no enredo e no discurso do narrador? Para isso, tomaremos como exemplo, primeiramente, alguns dos seus contos pós-“Nedda”, pós-1874, justamente aqueles contos que evidenciam uma virada estilística nas letras verguianas. Logo na sequência da investigação sobre o pessimismo nos contos, buscaremos apontar a presença de tal tendência nos dois principais romances do autor, em *Os Malavoglia* e em *Mestre Dom Gesualdo*, narrativas que são parte daquele ciclo de romances, *Os Vencidos*, do autor siciliano, aquele seu projeto de caráter extremamente realista/documental. Em ambos os casos, seja em relação às narrativas curtas,

seja em relação aos romances, respeitaremos a ordem cronológica da publicação de tais textos.

No seu conto de título mais excêntrico, “Ruivo Pelo-Ruim”, de 1878, “uma das expressões máximas do pessimismo de Giovanni Verga”, segundo Mariarosaria Fabris (2001, p. 15), acompanhamos a história de um jovem garoto, o personagem-título, que trabalha em uma mina de areia vermelha, um sujeito enxergado pelos seus companheiros de trabalho e até mesmo pelo narrador como um indivíduo repulsivo, negativamente adjetivado por aquele, que, outrossim, traça comparações, sempre com esse mesmo personagem no centro, de maneira negativa: “um *moleque endiabrado* que ninguém gostava de ter pela frente, evitado por todos *feito cão sarnento* e acarinhado a pontapés, quando esbarravam nele” (VERGA, 2001a, p. 112, grifos meus). Nesse fragmento, um dos que abre os trabalhos do conto, percebemos imediatamente que o menino é “evitado por todos” e, contraditoriamente, “acarinhado a pontapés”; nesse último caso, percebe-se até mesmo certo nível de ironia, de deboche, por parte da figura do narrador, exatamente pela contradição vista na ação. Além disso, é notável a maneira como o garoto é caracterizado, chamado de “endiabrado” e comparado a um “cão sarnento”.

As adjetivações de caráter negativo e agressivo, além das comparações violentas, estão volumosamente presentes em toda a narrativa, a exemplo do que podemos ver no trecho que logo sucede a morte do pai do personagem-título, morto enquanto trabalhava, na mina de areia vermelha:

Pelo-Ruim nada respondia, nem sequer chorava, cavava com as unhas lá na areia, dentro da cova, de modo que ninguém dera por ele; e, quando se aproximaram com a luz, viram um *rosto* tão *transfigurado* e tamanhos *olhos vidrados*, a espuma saindo pela boca, que era de meter medo. As unhas haviam sido arrancadas e pendiam de suas *mãos ensanguentadas*. Por fim, quando quiseram tirá-lo de lá, foi um negócio bravo; não tendo mais como arranhar, ele mordida *feito cão raivoso*, de modo que tiveram de agarrá-lo pelos cabelos e puxá-lo para fora à força (VERGA, 2001a, p. 115).

Nesse segmento, observamos como são cada vez mais reforçadas as ideias de repulsa sobre Pelo-Ruim, que desta vez chega a ser alçado a um *status* de medo pelo próprio narrador. Além do mais, é notável a outra comparação do personagem-título a um cão, mas, agora, em vez de comparado a um cão sarnento, é comparado a um cão raivoso, o que não deixa de criar uma noção de repulsa.

Com o passar das páginas, notamos um conto gradualmente mais violento:

[e]stava acostumado a tudo, ele; às pancadas, aos chutes, aos golpes com o cabo da enxada ou com o couro da albarda, e a se ver insultado e zombado por todos, a dormir nas pedras, com os braços e as costas arreventados por quatorze horas de trabalho; até fazer jejum estava acostumado, quando o patrão o castigava, tirando-lhe o pão ou a sopa (VERGA, 2001a, p. 118).

O conjunto de coisas ruins ao qual Pelo-Ruim estava acostumado a sofrer é chocante, e as circunstâncias do garoto se tornam ainda mais delicadas na medida em que entendemos que “[a] viúva de mestre Misciu desprezava-se por ter como filho aquele coisa-ruim, como todos diziam” (VERGA, 2001a, p. 119). Diante desse cenário extremamente desolador, um cenário muito encontrado, inclusive, nos textos pós-“Nedda”, quando Verga justamente se aproximava da temática dos humildes, observamos o personagem aos poucos se inclinar ao discurso do pessimismo. Quando visualiza a carcaça do seu burro ser violentamente devorada por cães, diz ao seu amigo, apelidado de Sapo, não muito mais do que um personagem-orelha⁵:

É assim que as coisas são! Cinzento também teve seus golpes de enxada e suas chagas de tanto arreo; ele também, quando arriava de tanto peso ou lhe faltava fôlego para prosseguir, tinha daqueles olhares, enquanto batiam nele, que pareciam estar dizendo: – Chega! Chega! – Mas agora os cães é que comem seus olhos, e ele ri dos golpes e das chagas com aquela boca descarnada que é só dentes. Se nunca tivesse nascido, teria sido melhor (VERGA, 2001a, p. 123-124).

Embora os eventos de “Ruivo Pelo-Ruim” sejam de fato violentos e o pessimismo esteja presente, sim, no conto em questão, como podemos ver nessa fala do personagem principal, esse pessimismo não é *explicitamente* veiculado pela figura do narrador, mas sim pelo protagonista, uma figura inerente àqueles eventos narrados, mas que não precisa ser necessariamente objetiva e impessoal, como se propõe o narrador verguiano pós-1874. Mesmo assim, por ser o principal alvo de focalização da narrativa, além de ganhar alguns destaques nos momentos em que discursa o pessimismo em mais de uma ocasião, em várias ocasiões, na verdade, podemos chegar à conclusão de que o estilo pessimista, no conto em questão, está de fato mais claramente alinhado ao personagem-título, mas, diante de uma organização específica confeccionada pela narrativa, é possível entender, mesmo que por um viés mais implícito, que o enredo e conseqüentemente o narrador também estão atrelados a um quê pessimista.

Em outra narrativa curta de Verga, uma das mais famosas de toda a sua extensa bibliografia, publicada em 1880, “Fantasia”, acompanhamos a história de um sujeito que, com certo distanciamento dos indivíduos de uma pequena *comuna* italiana, localizada na província de Catania, narra alguns eventos tristes e desoladores relacionados aos habitantes locais. O conto é trabalhado, de modo até curioso, à luz de um narrador em primeira pessoa, e não à luz

⁵ *Personagem-orelha* é aquele que instiga a ação do personagem que está ligado. Como o nome indica, personagem-orelha ouve mais do que fala, pergunta mais do que responde, aplaca mais do que instiga. Personagens-orelha clássicos são o Confidente, a Aia, o Mordomo e o Amigo. Falas dirigidas a orelha ou proferidas por ele visam principalmente passar informação ao espectador (CAMPOS, 2009, p. 146).

de um narrador em terceira pessoa, estilo mais comumente impresso nos textos *veristas* e naturalistas. Ainda assim, esse narrador, uma espécie de híbrido, não participa das ações evidenciadas por ele, como um tradicional narrador-personagem, e carrega consigo uma função primordial de observar e de descrever as ações que ocorrem na cidade de Acitrezza, sempre com certo distanciamento em relação aos atores sociais, podendo ser definido e explicado por aquilo que Norman Friedman (2002, p. 175-176) chama de narrador-testemunha: “um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”. Nesse seu considerável distanciamento em relação àquilo que relata no conto, como veremos no fragmento que será destacado logo em seguida, é notável, e não é gratuita, a utilização do pronome demonstrativo “aqueles” em um dos trechos finais da *novella*, um trecho que, diga-se de passagem, será de grande importância para a análise da presença do pessimismo no interior da narrativa:

aqueles mendigos gorduchos e famintos *crecerão* no meio da lama e da poeira da rua, *ficarão* grandes e fortes como o pai deles e também como o avô, *povoarão* Acitrezza com outros pequenos mendigos, que, alegremente, *agarrarão* a vida com os dentes, o mais longamente possível, como o velho avô, sem desejarem mais nada, somente pedindo a Deus para fecharem os olhos onde os abriam (VERGA, 2001b, p. 187, grifos meus).

Nessa passagem de “Fantasia”, notamos a maneira como o narrador destaca as situações delicadas vividas pelos sujeitos observados por ele durante a sua viagem a Acitrezza, situações, aliás, cíclicas, que remetem à imobilidade, imobilidade esta que seria retomada, posteriormente, em *Os Malavoglia*, como destaca muito bem Antonio Candido (2002a, p. 335), “onde o tempo flui pastoso e as etapas não se diferenciam, fazendo os homens parecerem os mesmos, uma geração depois da outra, encapsulados na fixidez do costume”.

Essa imobilidade é certamente um elemento que pode ser inclinado ao plano do pessimismo, dado que o mesmo narrador, como aponta nos blocos finais do texto, não crê em uma mudança social para os sujeitos que vivem naquela pobre cidade, não é por menos que essa sua *tese* é construída à base de verbos flexionados no futuro do presente para destacar o seu ponto de vista. Esse seu ponto de vista *premonitório* nos indica que aquela pequena comunidade de Acitrezza pouco ou nada se relaciona com a mobilidade social, pouco ou nada se *relacionará* com a mobilidade futuramente, mais ou menos o que sucede em *Os Malavoglia*, “como se cada geração recomeçasse do mesmo ponto, com o imobilismo das organizações sociais estagnadas” (CANDIDO, 2002a, p. 336). Além do que comentamos, ainda sobre esse fragmento destacado de “Fantasia”, o narrador pode ser inclinado ainda mais ao fatalismo, e ao pessimismo filosófico, por carregar consigo a ideia de que a morte é o

melhor caminho para aqueles sujeitos sofredores, premissa parecida, seja dito de passagem, com a de Ruivo Pelo-Ruim para o seu burro.

Em relação aos *Malavoglia*, há uma semelhança consideravelmente grande desse texto para com o conto brevemente analisado anteriormente, conto este que, importante apontar, serviu como uma espécie de forma embrionária para aquele romance. Na obra em questão, o pessimismo pode ser encontrado em diversas frentes: nas falas de alguns dos personagens, no enredo e na figura do narrador. Na história do mais famoso romance de Giovanni Verga, acompanhamos os dramas da família-título, a qual busca o progresso através da possível obtenção de um lucro mais abundante, a partir do momento em que realiza uma compra (a crédito) de tremoços (uma espécie de legume) para que estes fossem vendidos aos tripulantes de um navio que havia chegado à cidade onde a história se passa, localizada na Sicília, região do sul da Itália. Em meio a uma tempestade sinistra, que acontece em um “dia [que] despontara mais negro que a alma de Judas (VERGA, 2002, p. 47), membros dessa mesma família são destruídos, assim como o seu veículo de trabalho, uma peripécia que obriga os personagens principais a viver um problema financeiro dos mais graves, dado que eles acabam por contrair dívidas sérias, e a sofrer humilhações e julgamentos por parte de uma vizinhança nada menos do que panóptica, que se concentra, no seu panoptismo, no drama recorrente dos *Malavoglia*, inclinado à ameaça de perder a sua residência, mais conhecida como Casa da Nespereira, para pagar a sua dívida.

Ambientada em uma aldeia siciliana, a narrativa se desloca o tempo inteiro para acompanhar os mais diversos personagens que dão vida ao romance em questão, sempre evidenciando os costumes da época e a geografia local⁶, com uma focalização mais volumosa, é claro, sobre os *Malavoglia*, que desenrolam o fio de história principal. Embora as tramas coadjuvantes sejam desenvolvidas muitas vezes de maneira independente, como aquela da comadre Venera, mais conhecida pela vizinhança como Zuppidda, uma mulher que bisbilhota e comenta sobre a vida dos seus vizinhos e que quer organizar o casamento da sua filha, Barbara, as situações em geral giram nos entornos da família-título, a exemplo do que ocorre com os segmentos liderados por um personagem mais secundário, Alfio Mosca, que quer se casar com Filomena, mais conhecida como Mena e apelidada de Santa Ágata, “por estar sempre ao tear” (VERGA, 2002, p. 15), figura que é membro da família protagonista.

⁶ No dia seguinte voltaram todos à estação de Aci Castello para ver passar o comboio dos recrutas que iam para Messina, e, entalados na multidão, esperaram mais de hora atrás da barreira. Finalmente o trem chegou, e viram-se todos aqueles rapazes gesticulando, a cabeça fora das janelinhas, como fazem os bois quando são levados à feira. A cantoria, as risadas e o vozerio eram tamanhos que parecia festa de Trecastagni, e no meio da balbúrdia chegava-se a esquecer o aperto de coração antes sentido (VERGA, 2002, p. 17).

Ao longo da leitura do texto, alguns dos pontos destacados por Antonio Candido se verificam no âmbito da narrativa: a fixidez, a imobilidade e a previsibilidade desgraçada de uma geração para a outra, a ponto de “o principal informante da aldeia não [precisar] ver: é um cego, Mastro Nunzio, que passa a vida esmolando na porta da venda de sua filha” (CANDIDO, 2002a, p. 341). A sucessão de eventos melancólicos, apreensivos e até mesmo previsíveis, que desde o começo já são configurados no romance, criam uma sequência ininterrupta de fatos tristes, e por vezes trágicos, que golpeiam o leitor pouco a pouco, até nocauteá-lo, mais nos blocos finais do texto, através de certos destaques e de situações exponencialmente incômodas, o que nos faz compreender que, justamente por meio dessa organização textual, dessa sucessão de *takes* e de cenas montadas de uma maneira específica, o pessimismo está presente, sim, no principal romance de Giovanni Verga.

É interessante apontar, inclusive, ainda sobre *Os Malavoglia*, um trecho do romance no qual o narrador explicita o seu pessimismo ao representar com as suas palavras, isto é, através do discurso direto impessoal⁷, o pensamento de um dos personagens mais negativistas da trama, quando é dito que: “Nada, ele [‘Ntoni] não queria fazer nada! Que lhe importavam a barca e a casa? Depois, vinha outro ano ruim, outra cólera, outra desgraça e comia a casa e barca, e tornavam a fazer como as formigas” (VERGA, 2002, p. 246). Nesse fragmento, sob a focalização de ‘Ntoni, o narrador torna-se empático à situação da família-título e entende a desesperança do personagem em questão, entende a sua desesperança sendo desesperançoso, prevendo um futuro próximo pautado por coisas ruins, como a cólera, como a desgraça. Importante que destaquesmos, inclusive, que o pessimismo está atrelado a uma dimensão de futuro, é a espera pelo pior, um *pressentimento* negativo, justamente o que ocorre nesse trecho brevemente analisado.

O tempo, inclusive, é um dos fatores mais relevantes d’*Os Malavoglia*, é sob esse aspecto que observamos não apenas o pessimismo ser veiculado em relação a uma previsão negativista, como também visualizamos as coisas aos poucos serem transformadas para pior,

⁷ É essa a forma habitual de transmissão dos discursos interiores em Turguêniev (e, em geral, uma das formas mais difundidas de transmissão dos discursos interiores no romance). Essa forma de transmissão introduz no fluxo desordenado e descontínuo do discurso interior do herói (pois essa desordem e essa descontinuidade teriam de ser reproduzidas ao empregar-se a forma do discurso direto) uma ordem e uma coerência estilística. Além disso, por suas peculiaridades sintáticas (terceira pessoa) e os traços estilísticos basilares (lexicológicos e outros), essa forma permite combinar de maneira orgânica e coerente o discurso interior do outro com o contexto do autor. Ao mesmo tempo, porém, essa forma permite conservar a estrutura expressiva do discurso interior dos heróis e certa reticência e instabilidade na transmissão do interior, o que é absolutamente impossível na transmissão do discurso indireto em forma seca e lógica. São essas peculiaridades que tornam essa forma mais adequada à transmissão dos discursos interiores dos heróis. Evidentemente essa forma é híbrida, sendo que a voz do autor, que interfere no discurso do herói, pode apresentar um variado grau de ativismo e inserir seu segundo acento (irônico, indignado, etc.) no discurso que transmite (BAKTHIN, 2015, p. 106-107).

ou destruídas, como ocorre justamente com os numerosos membros da família-título, caracterizados pelo narrador de uma determinada maneira em que é evidenciado o seu esgotamento, a sua gradual decomposição e até mesmo a morte:

Uma vez, tarde da noite, o cachorro começou a latir, por detrás da porta do quintal, e o próprio Alessi, que foi abrir, não reconheceu o 'Ntoni, que voltava com o cesto debaixo do braço, tão mudado estava, coberto de poeira e a barba comprida. Quando entrou e foi se sentar num cantinho, quase não ousavam fazer-lhe festa. Ele não parecia mais o mesmo, e ficava olhando as paredes em volta, como se nunca as tivesse visto; até o cachorro latia para ele, como se fosse um estranho (VERGA, 2002, p. 328).

Em relação aos personagens do romance, podemos destacar o seu pessimismo, primeiramente, através do já citado 'Ntoni:

É! Resmungou o 'Ntoni, ao mesmo tempo, quando tivermos suado de fadiga para fazer o ninho, faltará o pãozinho; e quando conseguirmos recuperar a casa da nespereira, devemos continuar a consumir a vida de segunda a sábado; e voltar sempre ao começo! (VERGA, 2002, p. 217).

O eterno retorno previsto por 'Ntoni está, como quer o conceito de pessimismo, relacionado intimamente a uma noção de futuro, sendo essa previsão do mesmo personagem isenta de qualquer conformismo, de esperança e de conteúdos positivos, um segmento, inclusive, que revela certo esgotamento por parte do mesmo, esgotamento relacionado a uma ideia de previsibilidade do que está por vir. Um pouco mais à frente, em meio à sucessão de mais problemas relacionados à família-título, vemos o seguinte comentário: “Já não precisamos da casa, porque a Mena não tem mais condições de se casar, e não restam outros Malavoglia por aqui! Eu ainda continuo porque os infelizes têm vida longa” (VERGA, 2002, p. 313). Nota-se, aqui, uma ideia mais implícita de futuro, mas que pode ser encontrada em uma parte do último período, na qual é dito que os “infelizes têm vida longa”. Mais uma vez é perceptível a exaustão transbordando nas frases de alguns dos personagens, sobretudo aqueles da família-título, sendo oportuno ressaltar que, nessa altura do livro, uma sucessão de eventos desoladores havia sido a grande responsável pela criação dessa atmosfera de cansaço, de esgotamento e de pessimismo que está nos entornos de tais sujeitos.

Além dessas cenas que já citamos, podemos concluir as exemplificações espalhadas pelo livro em análise com um segmento categórico, conferido por um personagem, o já citado Alfio Mosca, que utiliza nesse instante diferentes recursos que marcam certo grau de pessimismo:

Seguiu o caminho do irmão. Nós, pobres coitados, somos como as ovelhas, e seguimos sempre de olhos fechados para onde vão os outros. Você não conte a ele, nem a ninguém da aldeia, onde eu vi a Lia, porque seria uma facada para a Santa Ágata. Ela com certeza me reconheceu, enquanto eu passava à porta, porque ficou branca e vermelha no rosto, e eu chicoteei a mula para passar depressa, e estou certo de que aquela coitadinha preferiria que o animal lhe passasse por cima e a levassem

na carroça, como estamos levando o seu avô. Agora, a família dos Malavoglia está destruída e é preciso que você e o Alessi tornem a construí-la (VERGA, 2002, p. 321).

Embora no último período desse fragmento seja possível visualizar um tom esperançoso ser ditado pelo dono da enunciação, já que ele acredita de alguma maneira que é possível reconstruir aquela família, diz que os *pobres coitados* são como as ovelhas, que seguem sempre de olhos fechados para onde vão os outros. Se partirmos do princípio de que os animais em geral não têm livre-arbítrio, de que eles são conduzidos pela inevitabilidade, pelas leis do Universo que não podem escapar, observamos certo grau de pessimismo ser conectado a essa afirmação, reforçado, claro, pelo termo “pobres coitados”, pois só estes sofrem esse fado, de seguir para onde vão os outros, de acordo com Mosca. Além disso, quando comenta sobre o destino de Lia, que passou a trabalhar como prostituta em outra cidade, diz que a jovem moça certamente preferiria estar na condição cadavérica do avô, sendo carregado por uma mula, do que estar naquela condição delicada, que termina por destruir (“Agora, a família dos Malavoglia está destruída”) a família protagonista.

Em relação a *Mestre Dom Gesualdo*, observamos um estilo similar ao dos *Malavoglia*, um estilo que pode passar uma impressão de desesperança e de pessimismo alinhada à dimensão da história, do enredo e também do narrador. No livro, a narrativa se concentra no cotidiano do personagem-título, Gesualdo Motta, personagem que trabalhou duramente ao longo da sua vida para conquistar uma riqueza incalculável, mas, no momento presente da história, mesmo que seja rico, dono de diversas propriedades [*robe*] em uma cidade localizada no sul da Itália, o mesmo não alcança o *status* desejado, de um nobre (*don*), sempre sendo designado, pelos personagens em geral e às vezes pelo próprio narrador, como um indivíduo operário (*mastro*), isto é, é inferiorizado constantemente por pessoas mais ou menos próximas de si.

Como em *Os Malavoglia*, *Mestre Dom Gesualdo* é um livro composto por diversos personagens, os quais têm as suas tramas desenvolvidas de modo independente em certos momentos, como é o caso da história de Bianca, que quer se casar com um personagem que não é bem aceito pela sua família devido à sua condição financeira, mas, por outro lado, as tramas, no final das contas, inclusive aquela de Bianca, estão subordinadas ao fio de história principal, liderado por Gesualdo Motta, e interferem diretamente nele. Bianca, para citar apenas um exemplo, acaba por se casar com o personagem-título nos blocos finais do livro após ser constantemente pressionada e/ou aconselhada por vários conhecidos que visam o bem-estar financeiro da moça, lembrando que Gesualdo é um sujeito rico, e, segundo as

peessoas daquela comunidade onde a história se passa, a “[sua] esposa andaria de carruagem dia e noite!... Poderia caminhar sobre o ouro, a pé!” (VERGA, 2004, p. 59).

Embora muitas vezes o narrador pareça mais ou menos ausente por configurar-se mais como um distribuidor de protagonismos e como um ambientador quanto à localização dos personagens do romance, é notável a maneira como alguns dos momentos mais melancólicos e trágicos do livro estão mais concentrados nos blocos finais do texto e como as interferências do narrador são capitais para a solidificação do pessimismo no interior do romance. Gesualdo Motta, o protagonista, aparece, em primeiro lugar, cada vez mais doente e cada vez mais abandonado pelos seus conhecidos. Ademais, o mesmo personagem, em pânico, grita desesperadamente quando, à beira da morte, entende que não conseguirá carregar consigo, para o túmulo, a sua propriedade [*roba*] e as suas fortunas. Fora uma finalização fúnebre, que carrega ao ápice a decadência moral e emocional do protagonista, a obra em ênfase marca, nas suas últimas linhas, o desespero e o medo de Gesualdo, um tipo de organização semelhante àquilo que podemos visualizar em “Os Bens” (1880), texto de Verga que, seja dito de passagem, serviu como uma espécie de embrião para esse romance.

Em um dos instantes finais de *Mestre Dom Gesualdo*, o protagonista sofre de uma doença que o consome gradualmente, que o tortura pouco a pouco:

Agora estava encarcerado entre quatro paredes, com o zumbido incessante da cidade nas suas orelhas, o carrilhão de tantas igrejas que martelavam a sua cabeça, consumido lentamente pela febre, comido pelas dores, que eram tão atrozes que o faziam morder o travesseiro às vezes para não incomodar o criado que bocejava no quarto ao lado. Nem mesmo os melhores médicos de Palermo conseguiram achar um remédio para aquela doença excomungada! (VERGA, 2004, p. 195).

É curioso notar que ao longo do romance, depois de sempre evidenciar a sua luta cotidiana, de muito trabalho e de pouco descanso, para conseguir toda a riqueza que conquistou, a verdade é que Gesualdo entra cada vez mais em um estado de decadência, sendo significativa essa organização textual do livro, que é finalizado, passando uma impressão nada menos do que assustadora, com uma espécie de delírio do personagem principal, que parece querer sair de dentro de uma espécie de pesadelo: “Escutaram aqueles gritos?... Eles querem a minha propriedade!... Todo mundo!... com os pregos!... com os dentes!... Aqui! Aqui dentro!... Deixem-me em paz!... Tudo! Peguem tudo!... Deixem-me em paz!... A Ália!... A Canziria!... Deixem-me em paz!...” (VERGA, 2004, p. 198).

As premissas das obras que constituem o projeto verguiano *I Vinti*, curiosamente, podem até ser diferenciadas quanto às camadas sociais dos seus respectivos protagonistas, basta que comparemos os pobres Malavoglia ao riquíssimo Gesualdo Motta, só que é

importante destacar que ao final dos textos dos *Vinti* o sujeito, de algum modo, será fatalmente derrotado:

Em *Os Malavoglia* trata-se tão somente da luta pelas necessidades materiais. Satisfeitas essas, a procura torna-se afeição de riquezas, e será encarnada num tipo burguês, *Mestre Dom Gesualdo* [...] Depois tornar-se-á vaidade aristocrática na *Duquesa de Leyra*; e ambição no *Deputado Scipioni*, para chegar ao *Homem de Luxo*, que reúne todas essas cobiças; todas essas vaidades, todas essas ambições, para compreendê-las e sofrê-las, ele as sente no sangue e é consumido por elas (VERGA, 2002, p. 8).

Quando em contato com as leituras dos dois romances completos do projeto do autor siciliano, *Os Malavoglia* e *Mestre Dom Gesualdo*, é possível perceber que tanto o pobre quanto o rico, cada um ao seu modo, são derrotados na conclusão dos respectivos romances, passando uma sensação de pessimismo e de desesperança, e o mais instigante de tudo é que, em ambos os livros destacados, há uma íntima relação do *progresso* com as derrotas dos seus personagens. A família-título no primeiro romance dos *Vinti*, por exemplo, “é derrotada na primeira luta para alcançar condições de vida mais humanas” (S.R., 2004, p. XII), e Gesualdo Motta, no segundo texto do projeto de Verga, trabalha a vida inteira e conquista uma série de riquezas com isso, mas se depara com a finitude da vida e com uma série de outros problemas, que não são corrigidos ou mesmo amenizados pelo dinheiro. Percebemos, então, certo grau de fatalismo em parte da obra de Verga, um fatalismo trabalhado, diga-se de passagem, nas três dimensões que constam no título deste capítulo: na história, no enredo e no narrador.

Vimos, ao longo deste capítulo, as diferenciações entre história, enredo e narrador, muito importantes por nos possibilitarem analisar com um maior grau de cuidado e de precisão o pessimismo que geralmente está associado às narrativas de Giovanni Verga. Conforme analisamos as obras do autor siciliano, é notável a oscilação dos níveis de pessimismo de um texto para o outro, ainda que tenhamos que afirmar que esse mesmo tom está presente, sim, nas mais diversas camadas dos mais diversos textos verguianos pós-1874. Em “Ruivo Pelo-Ruim”, o personagem-título é o que mais veicula o plano do pessimismo, embora isso não queira dizer que este não esteja presente no enredo e na figura do narrador. Já em “Fantasia”, enredo e narrador explicitam as previsões negativas, previsões estas que estão configuradas em níveis mais explícitos até, pois, claramente presentes nas teses do enunciador do discurso, vão além do pessimismo organizacional, digamos assim. Nos romances, seguindo a tendência dos contos, o tom pessimista se encontra também em diferentes camadas, na voz do narrador, na voz dos personagens e na organização do enredo. Se o pessimismo, então, está mesmo presente nos textos verguianos, ainda que em graus mais explícitos ou mais implícitos, podemos inferir que esse elemento descentraliza aquela

proposta de um narrador plenamente invisível veiculada por Verga e pela sua fortuna crítica que, ao longo do tempo, tanto reforçou esse ponto de vista. Diante disso, então, é possível afirmar que a *subjetividade* está presente, conseqüentemente, nas obras verguianas pós-1874, o que não apenas descontrói as análises em geral de vários críticos literários, como também nos abre novos caminhos de leitura para uma vastidão de contos e de romances que são na maior parte das vezes limitados a estudos cerrados em questões atreladas à impessoalidade do narrador e ao realismo cristalizado no texto.

4 AS MODULAÇÕES DO NARRADOR “SINCERO E DESAPAIXONADO” EM GIOVANNI VERGA

Ao longo da seção antecessora, observamos, com base nas análises de alguns contos e de algumas passagens de dois dos mais aclamados romances verguianos, que os textos de Giovanni Verga confirmam a presença do tom pessimista por meio de diferentes níveis: do personagem, do enredo e do narrador, três níveis que, graças à organização e à seleção específica de cenas, além de outros aspectos variados, explicitam graus mais ou menos evidentes de pessimismo. A cristalização desse mesmo estilo, frequentemente encontrado na obra do autor siciliano, demonstra que existem, sim, marcas de subjetividade no interior das narrativas anteriormente ressaltadas, marcas estas que de fato confirmam o que a fortuna crítica havia comentado acerca da presença do pessimismo nas letras de Verga, mas que, por outro lado, descentralizam aquele ideal da impessoalidade proposto pelo autor e lido pela sua fortuna crítica em geral.

Partiremos, doravante, para as investigações de outras camadas narrativas de alguns textos selecionados de Giovanni Verga, as quais demonstrarão que as suas narrativas, por meio de diferentes aspectos, exalam alguns quês de subjetividade. *Os Malavoglia*, o seu romance mais reconhecido, será o primeiro selecionado para a avaliação proposta, um romance que não pode deixar de figurar no principal momento deste trabalho justamente por ter sido tão estudado à luz de uma leitura concentrada exatamente no seu caráter *realista*. Além da *opus magnum* do escritor, *Mestre Dom Gesualdo*, texto ainda pouco debatido em território brasileiro, pode servir como um importante diálogo com a outra narrativa e pode nos ajudar, outrossim, a confirmar como o narrador verguiano, em vez de plenamente invisível, como quer o escritor e também a sua fortuna crítica, é, na verdade, multifacetado. Não nos custa lembrar, a propósito, de que os dois romances em questão são os dois principais trabalhos de Verga pós-1874, são os seus romances mais conhecidos, parte do seu famoso projeto, *I Vinti*.

Para a nossa avaliação seguinte, é importante ressaltar que utilizaremos como ferramentas de análise as reflexões de Mikhail Bakhtin sobre o heterodiscurso no romance, que povoará a nossa próxima seção, além das reflexões de Daniel-Henri Pageaux, já brevemente debatidas aqui, que serão apoiadas, inclusive, pelos estudos dos adjetivos de Franco Moretti. O primeiro teórico, com o apoio de outros que eventualmente aparecerão, será capital para que percebamos as modulações tonais em ambos os romances, modulações

que em alguns casos marcam, também, a subjetividade no interior das duas narrativas. Os outros dois teóricos, mais atrelados a uma abordagem sobre o ponto de vista, nos ajudarão a descentralizar aquele ideal de impessoalidade do narrador de Giovanni Verga, marcado, entre outras coisas, pela veiculação de um juízo sobre os personagens e sobre as situações que narra.

4.1 *Os Malavoglia e Mestre Dom Gesualdo* à luz da reflexão bakhtiniana sobre o heterodiscurso

Ao longo deste trabalho, discutimos algumas teorias e alguns estudos do romance que, cada um com a sua premissa, nos ajudaram a desenvolver importantes reflexões. Nos dois primeiros capítulos, por exemplo, vimos como Zola e como Verga entendem o romance, mais ou menos como uma forma de estudo, mais especificamente para o primeiro como uma espécie de *experimento científico*, onde são observadas e analisadas as atividades humanas, sempre por meio de um narrador-observador que complexifica o seu comportamento em algumas situações e se transforma gradualmente em um narrador-experimentador. Vimos, depois, que Ian Watt enxerga o mesmo gênero como uma narrativa que particulariza determinados aspectos da sua composição, como é o caso do personagem, do enredo, do espaço e do tempo, aspectos que transformam o romance em um gênero ímpar, muito diferente, inclusive, da tradição literária antecessora. Forster, para citar apenas mais um caso, nos ajuda a compreender as especificidades de alguns elementos capitais da narrativa romanesca (história, enredo, personagem), isolando esses mesmos elementos e os analisando sempre com base em diferentes ilustrações, de Walter Scott a Fiódor Dostoiévski.

Para além daqueles autores citados e brevemente comentados há pouco, podemos destacar, também, a teoria de Mikhail Bakhtin, uma das mais relevantes quando colocamos em ênfase a narrativa romanesca. Na sua reflexão sobre esse gênero, o autor russo começa a sua discussão afirmando que

[em] fins do século XIX, em contraposição ao exame abstrato-ideológico, começa a intensificar-se o interesse pelas questões concretas da maestria artística na prosa e pelos problemas tecnológicos do romance e da novela. Entretanto, a situação não sofreu nenhuma alteração nas questões da estilística: a atenção se concentrava exclusivamente nos problemas de composição (em sentido amplo). Mas, como antes, não havia um enfoque de princípio e ao mesmo tempo concreto (impossível existir um sem o outro) das peculiaridades da vida estilística do discurso no romance (e também na novela); continuavam a dominar as mesmas observações valorativas e

casuais acerca da língua e no espírito da estilística tradicional, que não tocam, absolutamente, o autêntico *specificum* da prosa literária (BAKHTIN, 2015, p. 24-25).

Nota-se que Bakhtin compreende as transformações da teoria do romance como um fator positivo, transformações menos centradas em exames abstrato-ideológicos, como é provavelmente o caso de Émile Zola, e mais voltadas aos aspectos concretos do gênero. O mesmo autor, por outro lado, rejeita o conteúdo veiculado por essa crítica literária pela razão de ela, mesmo diferenciada de uma tradição antecessora, não ter discutido o *specificum* da prosa literária, isto é, as peculiaridades, a essência, da vida estilística do discurso romanesco. Dando sequência a sua premissa sobre os estudos sobre o romance, ele continua o debate e diz que

[era] muito difundido e peculiar o ponto de vista que via no discurso romanesco certo ambiente extraliterário, privado de uma elaboração estilística particular e original. Sem encontrar neste discurso a esperada enformação puramente poética (em sentido restrito), negam-lhe qualquer significação artística: como no discurso vital e prático ou científico, não passa de um instrumento artístico e neutro de comunicação (BAKHTIN, 2015, p. 25).

Bakhtin (2015, p. 26), mais à frente na sua exposição, chega a dizer que “recentemente a situação sofreu uma nítida mudança: o discurso da prosa romanesca começa a conquistar o seu lugar na estilística contemporânea”, mas que, ainda assim,

[t]odas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se convertem em descrições linguísticas da linguagem do romancista ou se limitam a destacar certos elementos estilísticos que se subpunham (ou apenas pareciam subpor-se) às categorias da estilística. Tanto num caso como no outro, o todo estilístico do romance e o *specificum* do discurso romanesco escapam aos pesquisadores (2015, p. 27).

Depois dessa sua breve exposição acerca do que discutia de um modo geral a teoria do romance, marcada, mormente, por deixar escapar esse *specificum* do gênero, o teórico parte para a sua própria concepção do que é essencialmente a narrativa romanesca, afirmando que

[o] romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinada às leis da estilística (BAKHTIN, 2015, p. 27).

A visão de um texto pautado por uma mescla de discursos artisticamente organizada, por camadas de vozes e de estilos, é o que define, em síntese, a essência da prosa romanesca para o autor russo, uma mescla que pode ser chamada, mais especificamente, de heterodiscurso, um

produto da estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, falares de grupos, jargões profissionais, e [uma] diversidade de vozes e discursos que povoam a vida social, divergindo aqui, contrapondo-se ali, combinando-se adiante, relativizando-se uns aos outros e cada um procurando seu próprio espaço de realização (BEZERRA, 2015, p. 12-13).

Nesse caso, essas “unidades estilísticas heterogêneas passam a integrar o romance, neste se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade estilística superior do conjunto, que não pode ser identificada com nenhuma das unidades a ele subordinadas” (BAKHTIN, 2015, p. 29). Logo depois, o mesmo teórico complementa os seus dizeres e infere que “*o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’*” (BAKHTIN, 2015, p. 29), isto é, “*o romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual*” (BAKHTIN, 2015, p. 29).

Percebe-se que o autor russo utiliza diversos termos como “combinação de estilos”, “sistema de linguagens”, “diversidade de linguagens”, entre outros, que justamente *sintetizam* o que é a essência do romance para si. Para que ilustremos o que está sendo debatido em relação a essa ideia de sistema e de combinação de discursos, podemos abrigar aqui as próprias exemplificações dadas pelo próprio crítico russo, que chega a enumerar “os tipos básicos de unidade estilístico-composicional, nos quais costuma decompor-se o todo romanesco” (BAKHTIN, 2015, p. 27). Dentre os tipos citados por Bakhtin (2015, p. 27-28), temos, por exemplo, a “narração direta do autor da obra literária (em todas suas multiformes variedades); a “estilização das diferentes formas de narração oral do cotidiano (*skaz*)”; a “estilização das diferentes formas de narração semiliterária (escrita) cotidianas (cartas, diários, etc.)”; as “diferentes formas de discurso literário, mas extra-artístico, do autor (juízos morais, filosóficos, científicos, declamações retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.)”; e os “discursos estilísticos individualizados dos heróis”.

Com o passar das páginas do seu importante texto, vemos que o crítico, além de algumas ilustrações com base em textos de Charles Dickens e de Ivan Turguêniev, diz que a própria língua, na sua formação,

é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também – o que é essencial para nós – em linguagens socioideológicas: linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações, etc. Desse ponto de vista, a própria linguagem literária é apenas uma das linguagens do heterodiscurso e, por sua vez, também está estratificada em linguagens (de gêneros, tendências, etc.) (BAKHTIN, 2015, p. 41).

A concepção bakhtiniana acerca do discurso romanesco, em suma, se atrela a um entendimento de que o gênero em questão é pautado por uma dissonância vocal organizada artisticamente, dissonância que pode ir do discurso do narrador, passando por modulações entre os estilos discursivos (jargões, digressões e outros estilos) e os diversos gêneros textuais (cartas, diários, provérbios), àquele do herói e dos personagens em geral.

Sobre essa fusão de estilos discursivos e de diferentes gêneros textuais no interior de um mesmo romance, podemos nela nos apoiar e compreender, à luz das reflexões de Bakhtin, que não é possível haver uma *homogeneização* discursiva no interior da narrativa romanesca. Antonio Candido, contudo, ao analisar *Os Malavoglia*, desenvolve uma discussão atrelada a um ponto de vista no qual esse mesmo livro é uma espécie de horizonte fechado, o qual origina uma enunciação homogênea. O estudioso afirma que:

A voz inventada por Verga [...] gera uma posição peculiar para representar o mundo. Ela aproxima o narrador do personagem, graças à intimidade facultada por uma espécie de extensão do estilo indireto livre, cujas virtudes, na prática literária, aparecem geralmente *intercaladas* entre as outras modalidades, mas aqui são por assim dizer *permanentes* (como Zola fizera em *L'Assommoir*, creio que pela primeira vez na história da literatura). Daí a homogeneidade, que supera a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalismos, e suscita um poderoso senso de realidade, dentro do artifício linguístico adotado conscientemente (CANDIDO, 2002a, p. 350-351).

Na sequência, o autor evidenciaria a principal técnica utilizada por Verga, o estilo indireto simples, enquanto amarra a sua discussão acerca da homogeneização narrativa:

o estilo indireto simples já é um compromisso entre o narrador e o personagem, [...] onde sentimos a linguagem do homem culto se combinar à do homem rústico, na síntese convencional do escritor. É como se a ordem e a inteligibilidade da cultura erudita servissem para sugerir o ritmo oral e o sabor da rusticidade (CANDIDO, 2002a, p. 352).

Logo adiante, o pesquisador brasileiro reafirma essa sua premissa sobre a combinação da voz do homem culto à do “homem rústico” ao dizer que

[e]m certos momentos de maestria suprema o enfoque desliza do narrador para o personagem, cuja primeira pessoa se incrusta na terceira do narrador, arrastando-nos para uma percepção de tal maneira homogeneizada, que as modalidades do discurso se fundem e não há mais distância entre personagem e narrador (CANDIDO, 2002a, p. 354-355).

Para o pesquisador brasileiro, *Os Malavoglia* são basicamente um livro bem-sucedido na sua proposta realista por consolidar, no seu canal enunciativo, uma aproximação *permanente* entre narrador e personagens, superando, como podemos ver, uma dicotomia comum às obras regionalistas, e concretizando, por conseguinte, uma espécie de *homogeneidade* discursiva no interior do romance em questão. É oportuno acrescentar ao nosso debate que o próprio Candido (2002b, p. 88), em outra ocasião, refutou os textos de Coelho Neto, porque não enxergava na obra deste a tal da homogeneização discursiva:

O Regionalismo de Coelho Neto (cuja obra se desenvolveu na maior parte em outros rumos) mostra a dualidade estilística predominante entre os regionalistas, que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico.

O estudioso brasileiro, por outro lado, valoriza a proposta de outro autor da época, Simões Lopes Neto, pela razão de este

[começar] por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico, o velho cabo Blau Nunes, que se situa *dentro* da matéria narrada, e não raro do próprio enredo, como uma espécie de Marlowe gaúcho. Esta mediação (nunca usada por Coelho Neto, encastelado numa terceira pessoa alheia ao mundo ficcional, que hipertrofia o ângulo do narrador culto) atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico. Este deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contato humaniza o leitor (CANDIDO, 2002b, p. 90-91).

Percebe-se que aquilo que é evidenciado acerca das aproximações linguísticas na obra de Simões Lopes Neto é mais ou menos verificado naquilo que o pesquisador brasileiro discorre sobre o autor siciliano. À luz das reflexões de Mikhail Bakhtin, podemos enxergar nos textos de Lopes Neto, por outro lado, uma dualidade estilística, como fez, aliás, Denise Regina de Sales (2016), que analisou o autor mais especificamente diante do conceito de *skaz*. Onde Candido quer nivelamento, existem, no entanto, variações de estilo, concretizando, destarte, modulações discursivas nos textos literários do autor gaúcho, caso contrário a construção estética da sua obra seria limitada. A partir de agora, com base na teoria do crítico russo, estudaremos a presença da heterodiscursividade em algumas passagens d’*Os Malavoglia*.

Logo nas primeiras linhas do romance de Giovanni Verga, já é possível encontrarmos diversos desníveis vocais e discursivos, embora ainda estritamente relacionados à figura do narrador. Vejamos o fragmento:

Em outros tempos os *Malavoglia* tinham sido numerosos como as pedras da estrada velha de Trezza; e deles havia até em Ognina, e em Aci Castello, todos boa e brava gente do mar, bem ao contrário do que parecia pela alcunha, como sói acontecer. Realmente, no livro da paróquia chamavam-se Toscano, mas isso não queria dizer nada, pois desde que o mundo é mundo, em Ognina, em Trezza e em Aci Castello, sempre tinham sido conhecidos como os Malavoglia, de pai para filho, que sempre tiveram barcos na água e telhas ao sol. Agora em Trezza só restavam os Malavoglia do patrão ‘Ntoni, aqueles da casa da nespereira, e da *Providência* que ficava na encosta do areal, debaixo do lavadouro, perto da *Concetta* do tio Cola, e da chalupa do patrão Fortunato *Cipolla* (VERGA, 2002, p. 13).

Nota-se, nesse pedaço, uma abertura que nos lembra dos contos infantis, mais especificamente dos contos de fada, justamente pela apresentação da família principal, apoiada em um considerável nível de descrição como fator de ambientação, mas sobretudo pelas nomeações de pessoas por meio de palavras que remetem a seres abstratos ou inanimados (“Malavoglia” e “Cipolla”, este significando “Cebola”) e pela utilização da marcação “Em outros tempos”, um outro jeito, mais direto, de dizer “Era uma vez”, modo de

iniciação clássica do gênero aqui destacado. O termo “Em outros tempos”, a propósito, parece remeter à narração oral do cotidiano (*skaz*), assim como a palavra “Realmente”, uma espécie de reforço marcado pela oralidade. A narração oral, aliás, é reforçada quando percebemos a existência de um tom memorialístico sendo impresso no fragmento, o qual está relacionado à região onde a história se passa, marcada, no trecho, pelas diversas cidades sicilianas, e à família-título, os Malavoglia, cada vez menos numerosos com o passar dos anos e estranhamente chamados dessa maneira, estranho porque o verdadeiro sobrenome do grupo é, na verdade, “Toscano” e porque o vocábulo “Malavoglia” significa “preguiça”, “má vontade”.

Esse é apenas o primeiro parágrafo do romance, em que já é possível visualizar uma certa tensão estilística. Mesmo que seja necessária uma investigação mais detalhada e mais cuidadosa acerca do fragmento em questão para que sejam notadas essas suas oscilações de estilo, estão mesmo presentes as modulações tonais na abertura d’*Os Malavoglia*. É importante acrescentar, ainda sobre esse fragmento, a maneira como o tom memorialístico já descentraliza aquela extrema objetividade interpretada pela fortuna crítica de Verga em geral, já que a memória sobre aquela terra e sobre aquela família, baseada em um conhecimento popular daquela região (“sempre tinham sido conhecidos como os Malavoglia”) e em determinadas caracterizações (“todos boa e brava gente do mar”), marca uma tomada de consciência por parte do narrador.

O fato de o narrador demonstrar, além disso, que é um exímio conhecedor daquela região e dos seus moradores, e de estar sempre muito próximo àquela cultura e àqueles costumes, fator alavancado se levarmos em consideração que aquele que narra se concentra, ao longo das mais de trezentas páginas do romance, sempre no mesmo vilarejo, observamos um sentimento de pertencimento por parte do mesmo àquele meio social, pincelado pelo modo como se refere a certos personagens. Logo na primeira frase, curiosamente, há uma comparação, por parte do narrador, da família-título às pedras da estrada de uma cidade, Trezza; o narrador, ademais, se apropria de uma nomeação mais íntima, “Malavoglia”, para se referir à família-título. Se Michael Pollack (1992, p. 201), com base em Maurice Halbwachs, diz que “a memória deve ser entendida [...] como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”, reforçamos essa nossa argumentação, com base no tom memorialístico impresso desde o princípio do romance, de que o narrador pertence a um meio específico, àquele evidenciado ao longo do livro.

Os elementos da memória individual e coletiva, conforme Pollack (1992, p. 201), “[em] primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os

acontecimentos [...] vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer”. Graças a algumas das ações realizadas pelo narrador, como as comparações e as caracterizações já evidenciadas, além do modo como ele se refere em termos de nomeação⁸ a certos personagens e do modo como ele seleciona as histórias (do passado e do presente) das famílias e das figuras locais, temos uma sensação mais ou menos clara de que o mesmo pertence àquele ambiente onde toda a narrativa se concentra. Ainda que o narrador do romance em questão não esteja configurado na primeira pessoa, esse seu comportamento situa-o no meio daquelas pessoas, é como se ele fosse o camponês sedentário de Walter Benjamin (1994, p. 198), isto é, “o homem que ganhou honestamente a sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”. Embora seja difícil precisar se o narrador d’*Os Malavoglia* é ou não é um “homem que ganhou honestamente a sua vida”, desde o primeiro parágrafo visualizamos o conhecimento rico e profundo do mesmo sobre aquela referida região, sobre as suas histórias e sobre as suas tradições, o que o descentraliza daquela invisibilidade idealizada por Verga no prefácio ao livro e o inclina, apesar da narração em terceira pessoa, àqueles traços do conceito de narrador-testemunha debatidos por Norman Friedman (2002, p. 175-176), como já evidenciamos nesse texto, um narrador que é um personagem que está próximo das ações e que está bastante familiarizado com as figuras que por ele são relatadas.

É curioso notar, inclusive, que há constantemente uma alternância de focalização do mesmo narrador sobre os incontáveis personagens daquele vilarejo, que aos poucos se transforma, como nas obras naturalistas em geral, em um personagem, alimentado, principalmente, pelos boatos e pelas bisbilhotices de uma figura sobre a outra, algo já visto, seja dito de passagem, em outros trabalhos do mesmo autor, como é o caso de “A Loba” (1880), por exemplo, um dos seus textos mais conhecidos e que mais são cortados por esse mesmo aspecto, e de *Mestre Dom Gesualdo*, ainda que neste as bisbilhotices tenham menos volume no interior da narrativa. Se existe, portanto, uma constante troca de foco atrelada aos diversos personagens daquele ambiente, é importante salientar que a fala popular é fundamental para os desdobramentos narrativos (a fala popular é fundamental de um modo geral para o narrador, como vimos acima acerca do tom memorialístico), mas, para além disso, é notável como os personagens do vilarejo possuem diferentes características, os seus discursos são discrepantes em termos de tom, de estilo, e eles também são lidos de forma

⁸ A aproximação do narrador àquele local é tão considerável a ponto de não apenas se referir aos personagens em geral por meio dos seus nomes e dos seus sobrenomes, como também pelas formas como são tratados mais íntima e informalmente, a exemplo dos que são chamados por “tio” e “patrão”.

diferenciada, e específica, por parte desse narrador inquieto. Vejamos um trecho sobre a já citada Zuppidda, figura que podemos eleger, inclusive, como a personagem-síntese do romance em questão:

A Zuppidda sabia tudo o que se passava na aldeia e por isso diziam que andava o dia inteiro na rua, zanzando descalça, a espionar, com a desculpa do seu fuso, que trazia sempre o ar para que não batesse nas pedras. Dizia sempre a verdade como o santo evangelho, era este o vício que tinha, e por isso as pessoas, que não gostavam de ouvir suas verdades, acusavam-na de ter uma língua do inferno, daquelas que deixam baba. – “Boca amarga cospe fel”; e ela realmente tinha a boca amarga, por causa da filha Barbara, que não conseguira casar, de tão soberba e grosseira que era, e, ainda assim, queria dar-lhe por marido o filho de Vittorio Emanuele (VERGA, 2002, p. 34).

Nesse fragmento, é interessante perceber, em primeiro lugar, o modo como o narrador e os moradores daquele vilarejo caracterizam Zuppidda, a “língua do inferno”, que espia a vida alheia e que espalha as “verdades”. Chama a atenção, além do mais, a maneira como o extrato é costurado, por meio do sujeito indeterminado (“gostavam”; “acusavam”) em algumas ocasiões, que justamente evidenciam o falar daquele povoado sobre uma mulher que, ao longo da trama, é tachada como uma grande “fofoqueira”. Nesse caso, o que não é corrente no texto, o narrador se aproxima da fala popular, justamente por meio do sujeito indeterminado, para chegar a algumas conclusões, de que as pessoas não gostavam das suas “verdades”, e de que ela era conhecida como a “língua do inferno”. No mesmo instante, notamos a inserção de um provérbio no meio da narração, um gênero textual que abriga mais uma oscilação estilística a esse pequeno trecho, que seria sucedido, ainda, por uma afirmação categórica sobre a própria Zuppidda, dona de uma “boca amarga”, afirmação que também chega a ser debochada, já que brinca com a ideia de que, de tão exigente e seletiva que era, a personagem queria dar à filha, para o seu casório, o filho do primeiro rei da Itália, um discurso bem-humorado, portanto.

Nota-se, aqui, a modulação discursiva que, no final das contas, é terminada com uma tonalidade mais cômica, um estilo que por muitas vezes se repete quando a curiosa Zuppidda está nos holofotes. Em outro pedaço, porém, com a focalização sobre alguns dos Malavoglia, observamos outra tonalidade ser impressa, absolutamente séria desta vez, nada cômica, um instante em que é perceptível, também, a dissonância enunciativa, a marcação de diferentes estilos, havendo uma mescla da fala dos personagens, que têm os seus discursos diretamente constatados no trecho, com a voz do narrador, ainda que seja impossível afirmar que exista um alinhamento entre ambos, ou uma homogeneização. Vejamos o pedaço comentado aqui:

Mesmo assim só se fazia pensar nisso, na casa da nespereira, ora por causa de uma tigela que caía nas mãos da Longa, quando punha a mesa, ora a propósito de certa amarração que o Ntoni sabia fazer melhor do que ninguém no cabo da vela, e quando se tratava de apertar uma escota tensa como uma corda de violino, ou de puxar uma ostaga que exigiria um guincho para isso. O avô, arquejando com seus ai!

aaai!, intercalava – Aqui precisava o ‘Ntoni – ou então – Pensam que eu tenho o pulso daquele rapaz? A mãe, enquanto rebatia o pente no tear – um! dois! três! – pensava naquele bum bum da locomotiva que levava seu filho, e que lhe ficara no coração, naquele grande atordoamento, e ainda batia em seu peito – um! dois! três! (VERGA, 2002, p. 18-19).

Nesse extrato, é possível visualizar o começo ditado pela voz do narrador em terceira pessoa, mas, no meio do fragmento, observamos a maneira como o discurso desse narrador se articula às duas falas do avô e, em seguida, à contagem aparentemente realizada pela mãe enquanto ela bate com o pente no tear, um parágrafo, portanto, que mistura três vozes distintas, a do próprio narrador, a do avô e a da mãe. Além dessa questão polifônica, costurada correntemente nesse extrato, é possível que destaquemos a maneira como o próprio narrador, abrindo mão da objetividade, penetra no psicológico da personagem salientada, ao modo de um narrador “onisciente intruso”, e como o mesmo julga os sentimentos da mulher (“grande atordoamento”) relacionados ao trem que havia transportado um dos seus filhos, que foi para outra cidade a trabalho. Conforme Friedman (2002, p. 173), a “marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso, é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão”, mais ou menos como ocorre no excerto em análise.

Percebe-se, ainda no mesmo fragmento, que as próprias situações dos personagens oscilam em termos de estilo, o que, mais uma vez, impossibilita a homogeneidade do texto, embora muitas vezes pareça, sim, haver uma aproximação entre os personagens e a instância superior da narrativa, que penetra, por exemplo, nos pensamentos de Longa, a mãe. Quando é narrada a parte de ‘Ntoni, notamos um jargão pendido à área náutica, por exemplo, através de termos como “cabo da vela”, “escota” (cabo usado para trabalhar com a vela) e “ostaga” (cabo para içar velas). Ainda no pedaço em que ‘Ntoni é o foco, observamos as partes mais exclamativas, diferentes daquelas mais brandas do narrador, representarem as reclamações do mesmo, que demonstra o desgaste da idade e a necessidade de um corpo mais jovem para realizar aquele trabalho árduo. Já no trecho de Longa, por outro lado, notamos o discurso da saudade ser conduzido pelo seu lado interior, como já apontamos anteriormente, marcado, outrossim, pela caracterização do narrador, “grande atordoamento”, sobre a cena, uma caracterização que denota, seja dito de passagem, uma tomada de consciência do mesmo, um traço de subjetividade, portanto.

Em outra situação, logo na abertura do terceiro capítulo, um dos mais importantes do romance, aquele que cristaliza a grande virada da narrativa, a qual Moretti poderia chamar de

momento decisivo, acompanhamos, sob um enquadramento geral, a reação de diversos personagens à tempestade que chegava à cidade onde eles viviam:

Maruzza, a Longa, não dizia nada, como era o certo, mas não conseguia ficar quieta um instante, e não parava de andar de um lado para o outro, em casa e no quintal, parecendo uma galinha prestes a botar o ovo. Os homens estavam na taverna e no estabelecimento do Pizzuto, ou debaixo do alpendre do açougue, vendo a chuva cair, de nariz para cima. À beira-mar estava somente o patrão 'Ntoni, por causa do carregamento de tremoços, que seguia mar adentro na *Providência* e, também, do seu filho Bastianazzo, além do filho da Locca, que nada tinha a perder, e no mar só tinha o irmão Menico, no barco dos tremoços. O patrão Fortunato Cipolla, enquanto lhe faziam a barba, no estabelecimento do Pizzuto, declarava que não dava dois tostões pelo Bastianazzo e pelo Menico da Locca, mais a Providência e a carga de tremoços (VERGA, 2002, p. 48).

Nesse parágrafo consideravelmente longo, é possível visualizar, em primeiro lugar, a proposta do narrador de *descrever* as ações de Longa, que estava inquieta naquele momento delicado e que não conseguia, por isso, dizer nada. Ainda no mesmo segmento, o narrador, por meio de uma breve interrupção no plano descritivo, esboça uma espécie de julgamento, realizado por um comentário lacônico (“como era o certo”), que vai ao encontro da reação da personagem. Logo na sequência, a narrativa se desloca até a taverna e ao estabelecimento de Pizzuto, apontando que tais figuras, diferentemente da apreensão de Longa, viam a “chuva cair”, ressaltando, ademais, os homens que estavam à beira-mar. Além da dinâmica ágil que é impressa pela razão de a focalização ser cambiada muito rapidamente, é curioso notar que, quando o narrador destaca o filho de Locca, ele traça, em seguida, uma breve interrupção na descrição e no posicionamento dos personagens, com o comentário (“que não tinha nada a perder), semelhante àquela feita sobre a Longa. Mais ao final desse segmento, diga-se de passagem, o discurso indireto livre representa as declarações de Fortunato Cipolla. Os câmbios estilísticos, aqui, são consideráveis, pois observamos os deslocamentos espaciais, e as mudanças de tom (na parte de Longa um tom mais apreensivo; na parte dos homens da taverna uma enunciação mais neutra), por parte da narrativa, predominantemente descritiva nessa altura, e, além disso, notamos duas interrupções da esfera descritiva serem sedimentadas por dois comentários que julgam, mesmo que muito secamente, a situação de dois dos personagens ressaltados, lembrando que o narrador chega a esboçar, inclusive, comparações animais (“parecendo uma galinha prestes a botar o ovo”).

Na sua análise, querendo provar a existência de um alinhamento mais rígido entre narrador e personagem, “onde sentimos a linguagem do homem culto se combinar à do homem rústico” (CANDIDO, 2002a, p. 352), Candido expõe dois pedaços isolados dos *Malavoglia* para analisá-los:

(1) – Don Silvestro molhou uma camisa para fazer entrar na cabeça dele que afinal não se podia chamar os Malavoglia de tapeadores, já que eles queriam pagar a dívida e a viúva renunciava à hipoteca.

(2) – Os Malavoglia se conformam em ficar de tanga para não brigar; mas se forem encostados na parede, então eles também começam a mandar papel timbrado e vai-se ver no que dá. É preciso ter um pouco de caridade, que diabo! Quer apostar que se ficar assim empacado como um burro você acaba sem nada?

No detalhamento de tais fragmentos, o autor diz que

[é] evidente a continuidade estilística entre (1) e (2), isto é, a parte em estilo indireto (fala o narrador) e a parte em estilo direto (fala o personagem). O narrador fala como o personagem, ao resumir o que este diz, de tal modo que quando o personagem toma a palavra, continuamos no mesmo universo, segundo a mesma tonalidade (CANDIDO, 2002a, p. 353).

Candido afirma que existe uma equivalência na tonalidade, uma “continuidade estilística”, entre a fala do narrador e a do personagem. Acontece que, ao analisarmos o romance à luz das reflexões bakhtinianas sobre o heterodiscurso para o estudo desses dois pedaços do romance, é notável a ausência de equivalência tonal em ambos os trechos. No primeiro, observamos um narrador mais próximo do personagem, Don Silvestro, narrador que destaca um pensamento daquele acerca da situação da família-título, mas o período, na sua totalidade, é bastante sereno, brando, diferentemente da outra parte enfatizada pelo pesquisador brasileiro. No segundo fragmento ressaltado por Candido, finalmente, observamos que a fala de um personagem é composta por um discurso marcado por metáforas populares, como “ficar de tanga”, ou como “encostados na parede”, o que pode ser até aproximado do “molhou uma camisa”, do primeiro segmento, mas, por outro lado, no segundo período desse mesmo momento, observamos termos mais exclamativos, como “que diabo!”. Logo depois, na sequência, há ainda uma pergunta retórica, realizada pelo próprio personagem, que carrega consigo, digamos assim, uma comparação mais ou menos agressiva e grosseira (“como um burro”).

Diante dessa exposição desses dois pequenos fragmentos analisados por Candido, é possível inferir que não há homogeneidade tonal, ou continuidade estilística, são composições discursivas distintas, uma mais contida e mais neutra, como comentamos há pouco, e outra mais exclamativa, marcada pela pergunta retórica, pela comparação animalesca grosseira, pela exclamação agressiva que remete à indignação e pelas duas metáforas populares. É preciso ressaltar, ainda, o fato de que o próprio Antonio Candido, por outro lado, chega a reconhecer, em outro trecho⁹ do romance, uma oscilação na voz narrativa, marcada por três níveis, mas,

⁹ Diante dos outros, Piedipapaera não queria ouvir falar em adiamento e estrilava e arrancava os cabelos; (2) que queriam deixá-lo de tanga, queriam deixá-lo sem pão para o inverno inteiro, ele e sua mulher Grazia, depois de o terem convencido a comprar a dívida dos Malavoglia; (3) e aquelas quinhentas libras eram cada uma delas melhor do que a outra, e ele as tinha tirado da boca para dar ao Zio Crocefisso (CANDIDO, 2002a, p. 354).

dando continuidade à sua premissa de que as obras regionalistas precisam ser homogêneas em termos linguísticos, o pesquisador diz:

Por meio de números marquei os três níveis, ao longo dos quais podemos com alguma atenção localizar o aprofundamento na composição da linguagem. No primeiro, com efeito, já certa neutralidade, pois tomadas em si essas frases poderiam ser ditas por um homem culto falando despreocupadamente à maneira do povo; mas já no segundo entram elementos aforísticos, frases feitas e lugares-comuns, enraizados na fala rústica (“ficar de tanga”, “ficar sem pão”), em cujo universo peculiar estamos plenamente no terceiro, com o modo concreto de qualificar o dinheiro e com a queixa metafórica (CANDIDO, 2002a, p. 354).

Segundo Candido (2002a, p. 354), há um deslize sutil que aos poucos “vai promovendo a dominância da maneira popular”, mas, mesmo que haja uma gradação estilística mais branda que permite com que a “fala inculta” aos poucos se torne o estilo dominante no trecho em questão, é evidente que existe, mesmo assim, um *desnivelamento* (ou um “aprofundamento”, como diz o estudioso) da parte inicial às partes finais.

Com o objetivo de deixarmos tudo isso ainda mais claro e mais sólido, de que a heterodiscursividade povoa a obra verguiana como um todo, não apenas *Os Malavoglia*, analisemos uma breve passagem de *Mestre Dom Gesualdo*, também localizada nas primeiras páginas do romance, já no capítulo de abertura, que é marcada pela intensidade na fala dos personagens, ainda anônimos na situação, e pela descrição mais branda, ou mais “neutra” (para trazer o próprio termo de Antonio Candido) do narrador, um distanciamento estilístico que sucede no momento em que ocorre um terremoto, seguido de um incêndio, na cidade onde a história se passa:

Tocava a missa do amanhecer em San Giovanni; mas a comunidade dormia ainda pesadamente, porque havia chovido por três dias, e nas sementeiras se afundava até a metade da perna. De repente, no meio daquele silêncio, houve um rugido assustador, as portas e as janelas batendo; as pessoas com camisola saíam para fora gritando: – São Gregório! São Gregório Magno, nosso padroeiro! (VERGA, 2004, p. 3).

Nessa situação, podemos destacar a dissonância tonal existente entre a apresentação serena do narrador e as três exclamações, em um espaço lacônico de uma pequena linha, dos personagens não identificados do vilarejo onde é iniciado o terremoto.

Em seguida, mesmo diante de uma situação apreensiva para os personagens naquele local, o narrador volta com a sua descrição mansa, ainda que um caos esteja sendo instalado na região onde a história se passa:

Ainda estava escuro. Longe, na ampla extensão escura do Àlia, apenas uma faísca de carvão piscava, e mais à esquerda a estrela da manhã, acima de uma nuvem baixa que cortava o amanhecer no longo planalto do Paraíso. Por todo o campo, difundia-se um grito triste de cães. E de repente, da vizinhança de baixo, veio um som grave do sino de San Giovanni, que soava o alarme; depois o toque do sino de San Vito; o outro da igreja-mãe mais afastada; aquela de Santa Agata, que parecia até cair sobre a cabeça aos paroquianos ajoelhados diante da porta da igreja: um carrilhão generalizado que corria pelos telhados, assustado, nas trevas. Uma depois da outra

se levantavam também as campainhas dos mosteiros: o Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: as pobres freiras que também chamavam ajuda (VERGA, 2004, p. 3).

Depois de uma descrição sobre os arredores do local, e de uma enumeração paciente, marcada por pausas do ponto e vírgula e por uma síntese final (“um carrilhão generalizado que corria pelos telhados, assustado, nas trevas”) que diminui a agilidade do ritmo, sobre os sinos que tocavam na vizinhança, vemos uma tonalidade evidentemente distinta na fala dos personagens: “– Terremoto, são Gregório Magno!” (VERGA, 2004, p. 4); e em seguida: “– Don Diego! Don Ferdinando! – se ouvia chamar no fundo da pracinha; e um que batia no portão com uma pedra”. Nesses três últimos fragmentos abrigados no nosso trabalho, observamos ser constituída uma diferença tonal entre o discurso do narrador, sempre mais paciente e mais sereno, e o discurso dos personagens, mais “limitados”, digamos assim, a pedidos de socorro ou a descrições de desespero, ambos relacionados ao violento tremor que ocorre na região onde a história se passa, não havendo espaço, com isso, para um alinhamento estilístico entre os dois grupos.

Quando mais espaços passam a ser dados para a fala das pessoas daquela comunidade, observamos que o narrador, mais limitado a breves colocações e aos verbos dicendi, continua apresentando, mesmo assim, um afastamento tonal em relação aos personagens, estes mais uma vez se mostrando quase sempre exclamativos:

– Água! Água! – gritava-se no pátio. Mestre Nunzio queria mais do que colocar para fora toda aquela lenha empilhada contra o seu muro. – Vai demorar um mês! Diabos! Respondeu seu filho Santo, voltando-lhe as costas. Giacalone dizia para derrubar o muro. Don Luca, o sacristão, assegurou que para o momento não havia perigo: uma torre de Babel! (VERGA, 2004, p. 5).

Nesse fragmento, o primeiro movimento do parágrafo é dado com o grito desesperado de um sujeito não identificado pelo narrador, um sujeito que pede água para tentar amenizar o incêndio que ocorre no pátio de um determinado ambiente. Logo depois disso, no entanto, a narração em terceira pessoa é cristalizada quando expõe, de modo mais brande/sereno, o desejo de um personagem, mestre Nunzio, ao passo que, imediatamente na linha seguinte, as exclamações indignadas de Santo, outro personagem, são evidenciadas. Em seguida, quem ganha espaço no discurso narrativo é outra figura, Giacalone, desta vez à frente do estilo indireto livre, mais uma vez constituído pela serenidade. A polifonia da ocasião, polifonia que, diga-se de passagem, é ecoada ao longo de todo o romance, ainda concederia espaços para Don Luca, outro personagem, que também pelo discurso indireto, mais paciente, é destacado. No último instante do fragmento em questão, nota-se um comentário exclamativo: “uma torre de Babel!”. Depois de tantos câmbios de vozes e de estilos na situação, ainda que a

maioria desses câmbios esteja configurada em discurso indireto, observamos um comentário irônico e simbólico, pois, logo depois de uma declaração de que não há perigo, há uma comparação da situação à torre de Babel, que em uma passagem bíblica, à maneira de uma parábola, é construída por alguns personagens que, após tentar com a torre alcançar os céus, se desentendem linguisticamente quando Deus diferencia as suas línguas, dificultando, com isso, a comunicação deles e colocando um limite nos seus atos e nas suas construções. Nesse caso, a exclamação que acompanha o comentário do narrador (“uma torre de Babel!”) não soa tão agressiva como as outras evidenciadas, como as primeiras, em que se pede água, ou nas reclamações violentas de Santo. Mais uma vez, é possível perceber a discrepância tonal entre o discurso do narrador, mais paciente, e a enunciação das figuras por ele evidenciadas em um curto espaço, mais intensas.

Tais conflitos tonais são mantidos com o passar das páginas e dos capítulos do romance. Ainda no instante em que ocorre o terremoto e o incêndio, por exemplo, vemos isso acontecer mais vezes, como nessa extensa parte, uma das mais apreensivas do capítulo em questão, o primeiro do livro, que possui, curiosamente, a legítima configuração de um clímax:

Não! não! – lhes gritavam da estrada. – Se você der ar ao fogo, em um instante todo o palácio se vai. Don Ferdinando então deu um grande golpe na testa, e fugiu gritando, com as mãos para o ar: – As cartas de família! As cartas de família! Entravam ondas de fumaça preta pela janela, parecia ouvir também a explosão de fogo no andar de cima. Cada um dizia uma coisa, gritando todos de uma vez. Um caos impressionante. Don Diego, fora de si, gritava sempre: – A saída! achem a saída! Minha irmã Bianca...” (VERGA, 2004, p. 7).

Percebe-se, aqui, o modo como o narrador muito sutilmente se posiciona entre as falas mais intensas dos personagens, mais uma vez marcadas pelos diversos pontos de exclamação e, neste caso, até mesmo por repetições (do “Não” e dos termos “As cartas de família” e “A saída”) que marcam certo desespero no segmento. Embora o narrador ajude na construção de uma sensação caótica, dado que concede espaços para os gritos dos personagens, esboça comentários, como “Um caos impressionante”, e descrições pontuais, como aquela em que diz que entravam ondas de fumaça pela janela, a sua fala é evidentemente mais paciente, não é nada exclamativa se comparada àquelas dos personagens que são evidenciados, exatamente como são compostas, a propósito, as situações antecessoras.

Em outras cenas mais específicas, nas quais o terremoto não está necessariamente no primeiro plano, vemos tal tipo de estilística ser repetida, como naquelas em que Bianca, figura importante para o romance que vive um drama amoroso à lá *Romeu e Julieta* (1591-1595), está no protagonismo. Analisemos uma dessas cenas:

Voltemos também nós dois – disse o barãozinho. – Para afastar os suspeitos. Mas Bianca não se moveu. Chorava quieta, quieta, nas sombras; e de tanto em tanto se

via o seu lenço branco subir em direção aos olhos. – Olha você aqui!... É você que faz as pessoas falarem! fugiu quando disse ao primo que estava no limite. – É muito pior para mim! Você não perde nada... – Sim, sim, perco!... Acredita então que não te queira mais bem? – Oh, Nino... – Ainda te quero bem!... Com toda a alma!... (VERGA, 2004, p. 36).

No fragmento em questão, as modulações são verificadas, por exemplo, quando as breves passagens do narrador, mais preocupadas com o plano descritivo, são envolvidas por falas que geralmente se inclinam a um grau mais elevado de dramaticidade, a exemplo do que vemos no diálogo entre os personagens, um diálogo que, na situação, ressalta um discurso de angústia da personagem e uma enunciação mais emotiva/comovente da outra figura, que diz querer o bem, “com toda a alma”, da moça.

Em outra chave enunciativa, um sentimentalismo dos mais hiperbólicos, indo na contramão de boa parte do que observamos acerca da serenidade do narrador, e também acerca da enunciação da maioria dos personagens, pode ser evidenciado em um instante atípico do livro, mas que ajuda a compor o mosaico tonal existente no romance, no qual Giovanni Verga parece resgatar os seus tempos românticos:

Sim, sim, ele a via, ali, naquela janela, para ele. Ele a escutava em cada coisa, na memória melancólica da perda dos pais, na luz que lhe inundava o coração, no canto que ele parecia ouvir, nas larvas que lhe sorriam em sua imaginação, mas de modo diferente, mais intenso, mais absoluto, mais profundo. Bela!... Bela! Ela!... A imagem fixa o segredo doce, o bálsamo das dores sofridas, o pensamento exclusivo. Tudo, tudo naquelas palavras, naquele nome, naquela forma! a brancura do quartinho enclausurado, a pompa das flores desabrochando os olhos dela, a felicidade que lhe brilhava no coração com o canto dos pássaros, as fantasias que descendem daquele azul sem limites, o murmúrio da água fluindo, o silêncio trepidante da noite, o recolhimento das trevas todas povoadas somente por ela. O último pensamento da noite, o sonho da madrugada, a primeira luz da manhã, o fervor suave do sangue, os sonhos altos de glória, a inquietude misteriosa da alma, os desejos, as palpitações, tudo! tudo! ela somente! Isabella! Bella! Bella! Isabella doce e cara! Isabella que pensava nele, e o amava! O amor! O amor! (VERGA, 2004, p. 142-143).

Embora cenas como essa sejam longas, compostas por parágrafos longos, inclusive, elas são apenas muito pontuais no romance, sendo raras na bibliografia pós-verista de Verga, a propósito. Mesmo assim, tais tipos de situação, exageradamente românticas, não deixam de expressar a sua tonalidade hiperbólica. Na situação em questão, são diversos os elementos que compõem a dimensão do sentimentalismo exagerado, basta que destaquemos o eco sobre a palavra “Isabella”, a repetição de termos como “tudo” e como “amor”, as exclamações que dramatizam ainda mais a declaração, além de outros muitos artifícios, como certas caracterizações (“inquietude misteriosa da alma”) e a gradação (“mais intenso, mais absoluto, mais profundo”). Nota-se, ademais, que a voz em destaque é a do narrador, instância que, em um trabalho profundo de onisciência, penetra na esfera interior de um personagem

absolutamente tomado pela paixão, um estilo discursivo, em suma, completamente discrepante do que vemos em grande parte dessa narrativa romanesca.

Além do que já analisamos aqui, ao longo dos romances em questão existem outros inúmeros desnivelamentos discursivos e vocais que nos ajudam a mapear a ampla heterodiscursividade d'*Os Malavoglia* e de *Mestre Dom Gesualdo*. Sobre o primeiro romance, podemos ver, ainda, entre outros tipos de estilo de enunciação, os provérbios que são o tempo inteiro veiculados pelo patrão 'Ntoni, um dos personagens principais do romance, provérbios que, sendo expressões muitas vezes metafóricas e populares, entram em conflito, por exemplo, com os jargões do campo do direito, quando os Malavoglia estão prestes a perder a sua residência, jargões que estão ligados a uma área que não se inclina a um campo metafórico e popularesco. Há também uma presença volumosa dos jargões náuticos, ditados muitas vezes pela família-título, uma família formada por pescadores, tipos estes que só alimentam um conjunto farto de modulações que não pressupõe uma tonalidade única na linguagem da narrativa, ainda mais se levarmos em conta que o narrador, de fato multifacetado, ora se mostra distante dos personagens, adjetivando-os de maneira empática ou comparando-os a animais (veremos isso com mais propriedade na próxima seção), ora se aproxima dos mesmos por meio do discurso indireto livre e do seu poder onisciente. Além disso, devemos citar, levando em conta também o processo de focalização, algumas das suas alternâncias de estilo, saindo de um discurso mais cômico, por exemplo, para um mais apreensivo, elementos que só ajudam a consolidar o nosso ponto de vista que não há como existir homogeneidade em *Os Malavoglia*, afirmação que pode ser aproveitada, igualmente, para *Mestre Dom Gesualdo*.

Nota-se que existem inúmeras modulações discursivas e vocais que compõem os mais famosos romances verguianos, as quais, como vimos aqui, vão na contramão do que afirma Antonio Candido, de que o texto em análise é homogêneo, orquestrado apenas por uma única nota. Fora isso, é notável a maneira como certos aspectos da composição textual vão justamente *de encontro* àquilo que parte da fortuna crítica prezou. Quando vimos, por exemplo, que há uma espécie de estilo oral e memorialístico sendo impresso de imediato nos primeiros passos d'*Os Malavoglia*, é possível perceber certo grau de subjetividade no interior da narrativa, aspecto reforçado pelos momentos de onisciência, que descentralizam aquele narrador afastado dos personagens e plenamente objetivo, e pelas inesgotáveis comparações e adjetivações que podem ser encontradas ao longo da narrativa, como veremos com mais profundidade em seguida.

4.2 Das adjetivações empáticas às comparações animais, *Os Malavoglia* e *Mestre Dom Gesualdo* à luz da imagologia

Na seção antecessora, debatemos sobre como a heterodiscursividade está ricamente presente no interior das duas narrativas verguianas colocadas em evidência e sobre como esse mesmo aspecto, do heterodiscurso, é tão importante para a orquestração de uma narrativa romanesca, sendo, para Mikhail Bakhtin, a sua verdadeira essência, aliás. Além de entendermos que a *homogeneidade* estético-discursiva não pode ser aplicada às obras em questão, observamos que, através da análise heterodiscursiva, justamente com as modulações, é possível demarcar certo grau de subjetividade no interior d’*Os Malavoglia*, a exemplo do que ocorre quando o narrador constrói um discurso memorialístico, o qual expõe uma construção de si por meio de uma “identidade social”, ou quando o mesmo se torna um onisciente intruso.

Nesta seção, como já adiantamos anteriormente, colocaremos em diálogo os estudos imagológicos de Daniel-Henri Pageaux, já trazidos aqui neste trabalho, com o estudo de adjetivos de Franco Moretti, que mais uma vez será trazido a este trabalho com o seu livro *O Burguês*. Debateremos, no capítulo antecessor, sobre como os adjetivos são importantes para os desdobramentos de uma narrativa literária, enxergados por nós como uma espécie de *termômetro* para o texto. Compreendemos, inclusive, com Todorov (2006), que as adjetivações, em um texto, são muito importantes pela razão de marcarem a passagem de um estado de equilíbrio ao desequilíbrio, ou vice-versa. Além disso, com Pageaux, entendemos que o trabalho dos adjetivos complexifica a figura do narrador, já que este, por meios dos seus juízos de valor, também representados por outros elementos gramáticos e textuais, como as comparações e como a organização hierárquica das figuras da história, se transforma também em uma espécie de personagem, mesmo quando configurado em terceira pessoa.

Para Pageaux (2011, p. 113), em suma, é possível que leiamos “o texto como o resultado de um conjunto de escolhas possível para dizer o Outro”. Se o papel da adjetivação no texto literário, entre outros artifícios, é ressaltado por Pageaux como um aspecto capital para que percebamos a presença de um Eu que narra o Outro, um narrador, portanto, isento de neutralidade e também afastado do plano da invisibilidade, é fundamental colocarmos essa tão debatida classe gramatical em diálogo com um importante destaque conferido por Franco Moretti. Para Moretti, os adjetivos em uma determinada narrativa podem ser compreendidos pelo seu papel de *descrição* e pelo seu papel de *avaliação*. Enquanto discorre sobre as

narrativas da época vitoriana, isto é, enquanto comenta sobre a literatura inglesa da época, o pesquisador italiano diz que, naquele período,

muitos adjetivos que costumavam denotar aspectos físicos passam a ser amplamente atribuídos a estados emocionais, éticos, intelectuais ou até metafísicos. No processo, os adjetivos tornam-se metafóricos e em seguida adquirem o tom emocional que é típico desse tropo: se atribuídos a “cerca” e “caverna”, os adjetivos “forte” e “escura” indicam robustez e ausência de luz; atribuídos a “determinação” e “olhar”, exprimem um veredicto positivo ou negativo – meio ético, meio sentimental – acerca do substantivo ao qual são ligados. O sentido deles mudou e também, o que é mais importante, alterou-se o seu caráter: sua finalidade não é mais contribuir para “a exatidão, a determinação inequívoca e a inteligibilidade clara” da prosa de Hegel, mas transmitir um pequeno julgamento de valor. Já não se trata de *descrição*, mas de *avaliação* (MORETTI, 2013, p. 133-134, grifos meus).

Nota-se, com Moretti, a importância da relação dos adjetivos com os substantivos em um texto literário, relação esta que pode ser colocada em diálogo com aquilo que expõe Pageaux, já que o narrador pode descrever e avaliar (de modo positivo ou negativo, de modo ético ou sentimental) certos aspectos, a exemplo dos personagens, em um determinado contexto, um movimento que nos fará entender, nas análises que serão ressaltadas logo a seguir, o modo como os narradores verguianos não podem ser classificados como plenamente invisíveis, como friamente fotográficos, como quer a fortuna crítica.

Entendidas as funções distintas de uma mesma classe gramatical (os adjetivos), é possível que as destaquemos em relação à prosa verguiana. Começamos as nossas análises, novamente, por *Os Malavoglia*, um texto que distribuí, ao longo das suas volumosas páginas, diversos elementos que colocam nos holofotes a tomada de consciência do narrador, descentralizado, com isso, da sua proposta de plena invisibilidade.

[...] O Bastianazzo abanava a cabeça e fazia que não, que assim não estava certo, e, tivesse sido com ele, teria colocado sempre coisas alegres, de fazer os outros rirem do fundo do coração, ali no papel, – e apontava para ele com o *dedo grosso como régua do escalm* – se não por outra coisa, por compaixão da Longa, que, *coitadinha*, não se dava sossego, e *parecia uma gata que perdera os gatinhos* (VERGA, 2002, p. 21, grifos meus).

No fragmento em questão, percebemos a maneira como o narrador se apropria de ao menos dois elementos que, com base no que vimos com Pageaux, denotam uma tomada de consciência e afastam aquele ideal de objetividade verguiano: o processo de comparação e a adjetivação. Há, nesse extrato, uma comparação entre os dedos grossos do personagem em ênfase com a régua do escalm (um jargão naval), e logo depois uma outra comparação, desta vez quando Longa é comparada a um animal manso, a uma gata, sendo oportuno ressaltar aqui as diversas vezes nas quais o narrador d’*Os Malavoglia* traça comparações entre os

personagens e os animais¹⁰, um tipo de ação comum aos narradores naturalistas, diga-se de passagem. Ainda, consolidando a nossa premissa de que há uma tomada de consciência nessa situação, notamos a presença de um adjetivo de avaliação, a palavra “coitadinha”, que demonstra, inclusive, a forma *empática* pela qual o narrador visualiza a situação da personagem em destaque, afastando, mais uma vez, a plena impessoalidade.

Quando o mesmo narrador está ainda apresentando os membros da família-título, observamos que o mesmo se apropria de uma volumosa adjetivação para introduzi-los. Vejamos um dos parágrafos em que isso sucede:

E a família do patrão 'Ntoni estava realmente disposta *como os dedos da mão*. Primeiro vinha ele, o *dedão*, que comandava as festas e as quarenta horas; depois o seu filho Bastiano, *Bastianazzo*, porque era *alto* e *corpulento como São Cristóvão pintado sob o arco do mercado de peixe da cidade*; e assim alto e corpulento como era, cumpria à risca a tarefa *ordenada*, e não teria assoado o nariz sem que o pai lhe tivesse dito “asoe o nariz”, tanto que se casara com a Longa quando lhe disseram “case-se com ela”. Depois vinha a Longa, mulher *miúda* que cuidava de tecer, salgar as anchovas, e fazer filhos, *como uma dona-de casa*; finalmente os netos, por ordem de nascimento: 'Ntoni, o mais velho, um *mandrião* de vinte anos, que vivia levando pescoções do avô, e pontapés mais abaixo para recuperar o equilíbrio quando o pescoção tinha sido forte demais. Luca, “que tinha mais juízo que o mais velho” na opinião do avô; Mena (Filomena), apelidada de “Santa Ágata” por estar sempre ao tear, e costuma-se dizer “mulher de tear, galinha de galinheiro, salmonete de janeiro”; Alessi (Alessio), um *ranhento* que era o avô escrito e borrado!; e Lia (Rosalia), *ainda nem coisa nem loisa* – Aos domingos, quando entravam na igreja, um atrás do outro, *parecia procissão* (VERGA, 2002, p. 14-15, grifos meus).

Nesse longo trecho, um dos mais memoráveis do romance em questão, observamos uma série de elementos que vai ao encontro daquilo que foi analisado há pouco. Em primeiro lugar, precisamos destacar os diversos adjetivos, alguns mais pendidos à descrição, é verdade, como “alto”, “corpulento” e “ordenada”, adjetivos que desenham imagens, mas que não sedimentam quaisquer juízos ou avaliações, embora, por outro lado, vejamos o termo “mandrião” e “ranhento” logo depois, uma dupla de vocábulos que cristaliza certa repugnância por parte do narrador em relação aos personagens caracterizados dessa maneira. Percebemos, ademais, as inúmeras comparações que são realizadas nesse mesmo trecho: “como os dedos da mão” é um tipo de comparação simbólica, dado que a família se liga a trabalhos braçais, os de pescaria, que envolvem as mãos; em outro caso, podemos citar “como

¹⁰ São incontáveis as vezes nas quais os personagens são comparados a animais, a exemplo do que podemos ver em “Ele é rico feito um porco” (VERGA, 2002, p. 28); em “patrão Cipolla, todo inchado como um peru” (VERGA, 2002, p. 29); ou em “Dom Silvestro ria cacarejando feito galinha” (VERGA, 2002, p. 39). Há uma personagem, inclusive, que é bastante interessante nesse sentido, uma figura chamada Vespa, que em muitos casos lembra o inseto não apenas por conta do seu nome, mas por conta das palavras escolhidas pelo narrador para representar as suas ações: “– Não arranjei marido nenhum, saltou-lhe em cima a Vespa, pronta para a *ferroada*” (VERGA, 2002, p. 51, grifo meu). Além dessa parte, podemos citar o segmento no qual Vespa se estressa novamente com alguns dos personagens por causa de questões relacionadas a fofocas da vizinhança sobre ela querer um marido; diz o narrador: “A Vespa, então, pôs as mãos nas cadeiras, e desembainhou a língua como um *ferrão*” (VERGA, 2002, p. 73, grifo meu).

São Cristóvão pintado sob o arco do mercado de peixes da cidade”, que visa uma espécie de ilustração para precisar a imagem de Bastiano, é claro, mas é também uma espécie de louvor mais implícito sobre o personagem em questão, afinal, ele é comparado a um santo pelas suas qualidades físicas.

Em uma das cenas mais importantes do texto, já trazida aqui na seção antecessora em um dos seus segmentos, visualizamos a forma como o narrador mais uma vez abusa de diversos aspectos de caracterização que o transformam em um personagem que não apenas observa e relata, mas que *julga* também:

Depois da meia-noite o vento começara a *fazer o diabo, como* se no telhado estivessem todos os gatos do povoado, e a sacudir as persianas. Ouvia-se *mugir* o mar em torno dos farilhões, *como* se lá estivessem todos os bois da feira de Santo Alfio, e o dia despontara *mais negro que* a alma de Judas. Enfim, um *horrível domingo* de setembro, daquele *setembro traiçoeiro* que acerta na gente uma lambada de mar entre a cabeça e o pescoço, *como* um tiro de espingarda entre os figos-da-índia. Os barcos da aldeia tinham sido puxados para a praia, e bem amarrados nas pedras grandes, debaixo do lavadouro; por isso, a criançada se divertia aos gritos e assobios, quando se ia passar ao longe alguma vela esfarrapada, através do vento e da névoa, *parecendo* trazer o diabo na popa; as mulheres, pelo contrário, benziam-se, *como* se pudessem enxergar com os próprios olhos os *coitados* que havia lá dentro (VERGA, 2002, p. 47, grifos meus).

Além de algumas modulações que evidenciam um caráter mais sério quando os adultos estão em ênfase e um caráter mais brando e leviano quando as crianças estão nos holofotes, o pedaço em questão é marcado por elementos de caracterização que evidenciam uma tomada de consciência. Em primeiro lugar, podemos citar a maneira como o narrador representa a mudança de tempo na região onde a história se passa, dizendo que “o vento começara a fazer o diabo”. Fora isso, podemos citar as várias vezes em que são feitas comparações dos personagens e das situações com as coisas em geral, nesse caso com os diversos “comos”, ou com o “mais... que”, este último abrigando uma comparação com a alma de Judas e deixando evidentemente clara a força da tempestade que está para chegar naquele local. Curiosa também é a forma como o “mar” é inclinado a uma espécie de animalização, já que é relacionado ao verbo “mugir” e logo depois é comparado a um grupo de bois. Importante que destaquemos, também, os adjetivos de avaliação (“horrível domingo”; “setembro traiçoeiro”), termos que não apenas revelam a postura empática do narrador, que seria vista, outrossim, em “coitados” mais ao final do parágrafo, mas que também ajudam a compor uma virada dramática no romance, é a mudança do tempo, na trama, que modifica completamente os rumos da história, sobretudo o da família-título – nesse caso, é importante lembrar podemos retomar o que Todorov diz acerca dos adjetivos, elementos que representam a passagem de um estado de equilíbrio a um estado de desequilíbrio. Nas últimas linhas, ainda, vemos dois

termos, “pedras grandes” e “vela esfarrapada”, dupla que é construída por adjetivos, mas, neste caso, a adjetivação é “apenas” descritiva, é “apenas” o desenho de uma imagem, diferentemente do que sucede quando são usados os adjetivos para uma avaliação, ou para um julgamento.

Próxima a essa cena, podemos destacar uma parte na qual o narrador abriga alguns adjetivos de avaliação, além de outras comparações (tão comuns no romance e na bibliografia de Verga em geral) e um comentário inusitado que complementa a composição da cena:

A noite desceu *triste* e fria; de quando em quando soprava uma rajada de tramontana, e fazia cair um chuvisco fino e sereno: uma daquelas noites nas quais, quando se tem o barco em segurança, de casco na areia e ao abrigo da chuva, *dá prazer ficar vendo a panela ferver à sua frente, com o pimpolho entre as pernas, e ouvindo os chinelos da mulher pela casa, às suas costas. Os desocupados* preferiam os prazeres da taverna naquele domingo que prometia prolongar-se até a segunda-feira, e até os batentes da porta estavam alegres com o fogo da lareira, tanto que o tio Santoro, postado lá fora com a mão estendida e o queixo enterrado nos joelhos, tinha se achegado mais para dentro, para poder ele também aquecer os costados (VERGA, 2002, p. 52, grifos meus).

Logo na primeira parte, a palavra “noite” é caracterizada com um adjetivo de avaliação, “triste”, e com um adjetivo de descrição, “fria”. Nas linhas seguintes, chama a atenção, entre outras coisas, o substantivo “desocupados”, termo que, podendo também ser um adjetivo, carrega na sua essência um quê de julgamento, sendo que, na situação ressaltada, é notável a *escolha* específica dessa palavra para designar um grupo, um grupo de pessoas que, naquele instante, “preferiam os prazeres da taverna naquele domingo”. Diferentemente da maioria dos fragmentos analisados até aqui, é interessante a colocação, por parte do narrador, de um comentário detalhado e inusitado, grifado nesse fragmento, que busca representar com mais minúcias certos prazeres relacionados a uma noite de “chuvisco fino e sereno”. Nesse caso, justamente pelo seu alto grau de especificidade, ele acaba por trazer alguma informação sobre si, esse prazer descrito por ele soa bastante pessoal.

Analisemos mais uma passagem do livro:

Os vitrais da igreja cintilavam e o mar estava tão liso e brilhante, que nem parecia mais o mesmo que havia roubado o marido de Longa; por isso os da Irmandade tinham pressa de despachar-se e ir cada qual cuidar de seus afazeres, agora que o bom tempo voltara. Desta vez os Malavoglia estavam lá, acorados diante do caixão, e lavavam o chão de tanto chorar, como se o morto estivesse realmente entre aquelas quatro tábuas... (VERGA, 2002, p. 59).

Chama a atenção, primeiramente, a utilização do advérbio de intensidade, “tão”, no acompanhamento dos adjetivos “liso” e “brilhante”, dois vocábulos que, qualificando a palavra “mar”, podem ser compreendidos como adjetivos de descrição, mas que, quando acompanhados pelo advérbio citado, anunciam a tomada de consciência do narrador, pois esse termo, na verdade, representa a maneira (intensa!) pela qual ele enxerga o estado daquele

ambiente. Além do mais, é interessante conceder destaque às escolhas de palavras do narrador para descrever aquela situação de luto de Longa e dos Malavoglia. Em primeiro lugar, a palavra “roubado”, utilizada como uma metáfora para a morte de Bastianazzo no mar, demonstra empatia por parte do dono do discurso, já que a escolha dessa palavra torna-se, no final das contas, uma espécie de eufemismo; em segundo lugar, é notável a utilização da hipérbole “lavavam o chão de tanto chorar” como outro recurso que descentraliza a objetividade e marca um ponto de vista subjetivo, pautado pelo exagero, para narrar aquela situação.

No outro romance selecionado por nós, *Mestre Dom Gesualdo*, também é possível notar um afastamento da plena invisibilidade por parte do narrador quando este se apropria de diferentes elementos narrativos que evidenciam avaliações, ou juízos, em algumas cenas do romance. Abriremos aqui um segmento:

A voz da multidão desaparecia, lá embaixo, em direção a San Vito; e o barulho das conversas e das risadas se prolongava na sala, parecia isolar melhor os dois amantes, no ângulo extremo do longo terraço. Don Ninì estava apoiado no corrimão, fingindo observar atentamente o homem que ia desligando a luminária, na praça deserta, e o jovem do parador, o qual corria cima e baixo para a área coberta da música, como um gato preto, desafixando, martelando, jogando no chão os festões de papel e as tapeçarias [...] Um grande silêncio, uma grande paz, vinha da ampla expansão escura do Ália: em frente, além das casas dos Barresi, das vinhas e das oliveiras do Giolio e do Boschitello, que se encontravam confusamente; à direita, além da rua do Rosario ainda formigada de luzes, do longo planalto do Paraíso; à esquerda, quebrado pelo canto alto do Collegio, do céu profundo, bordado de estrelas – uma mais luzente na frente, que [Bianca] parecia olhar (VERGA, 2004, p. 36).

Nesse segmento, observamos a exploração mais acentuada dos adjetivos de descrição, como “longo”, que acompanha o substantivo “terraço”, e como “deserta”, que acompanha o substantivo “praça”, dois termos caracterizadores que prezam mais a pintura da cena do que qualquer outra coisa. Vemos que existe, no entanto, uma comparação animalesca na ocasião, vista em “como um grato preto”, que está atrelada às ações do jovem do parador. É importante destacarmos, ademais, a repetição, em um curto intervalo de tempo, do adjetivo “grande”, em “Um grande silêncio, uma grande paz”, uma estratégia, pendida a uma função de anáfora, que anuncia determinado nível de subjetividade, sobretudo quando a palavra acompanha o termo “paz”, avaliação do narrador sobre a situação.

Citemos agora uma passagem importantíssima do texto (que será dividida, recortada e analisada, aqui, em três partes por conta da sua extensão, de duas páginas inteiras), na qual o narrador, em uma extensa exposição, mergulha no passado para resumir o que Gesualdo Motta realizou para conquistar a sua riqueza:

Ele, contudo, não tinha sono. Sentia alargar o coração. Chegavam-lhe tantas recordações agradáveis. Tinha carregado algumas pedras nas costas, antes de

construir aquele galpão. E tinha passado alguns dias sem pão, antes de possuir toda aquela propriedade [*roba*]! *Rapazinho*... ele sentiu como se estivesse voltando de novo, quando carregava gesso do forno do seu pai, em Donferrante! *Quantas* vezes tinha feito aquela estrada de Licodia, atrás dos burros que caem no caminho e às vezes morrem sob o peso! *Quantos* choros e rezas para santos por ajuda! Mestre Nunzio então tocava o *de profundis* nas costas do filho, com a própria corda de carga... Eram dez ou doze tares que lhe caíam do bolso, cada burro morto, ao pobre-homem! (VERGA, 2004, p. 51, grifos meus).

Nesse pedaço de um dos momentos mais icônicos de *Mestre Dom Gesualdo*, notamos, em primeiro lugar, o modo como o narrador escorrega no seu plano discursivo, começa apenas descrevendo a ausência de sono do personagem principal, até que mergulha em uma espécie de divagação onde acaba por construir um *flashback* sobre a vida de Gesualdo, utilizando, em alguns casos, inclusive, a configuração de um narrador onisciente para enriquecer a sua narração. As modulações discursivas são várias nesse instante da narrativa, havendo uma possível inclinação ao *skaz* ao longo desse segmento, posto que o uso do diminutivo (“Rapazinho”) e a repetição de certas estruturas, como aquelas iniciadas por “quantas” e por “quantos”, aproximam o texto de um estilo oral, sobretudo quando, mais ao final do segmento, observamos certa sequência de termos que soam isolados, que desobedecem a um padrão, e devemos levar em consideração que o efeito de *skaz* pode ser conferido quando nos deparamos com um “discurso com sintaxe confusa, repetições, diminutivos, julgamentos peculiares” (SALES, 2016, p. 68).

Além do que analisamos até aqui, é notável que justamente a utilização do diminutivo, “Rapazinho”, e das repetições, “quantas(os)”, indica um determinado grau de subjetividade, evidenciando um tipo de narrador que, diante daquilo que é narrado nesse pedaço do texto, demonstra certo grau de empatia, já que ele enfatiza, de diferentes maneiras, o esforço do personagem principal. Fora isso, não podemos nos esquecer da maneira como o próprio narrador se refere às recordações do protagonista, “recordações agradáveis”, um substantivo que, para trazer novamente a discussão de Franco Moretti, é acompanhado por um adjetivo de avaliação, uma avaliação feita pela própria figura do narrador. Vejamos agora a outra parte:

– Carregado de família; Santo, que lhe fazia comer os cotovelos desde então; Speranza que começava a querer marido; a mamãe com febre; treze meses do ano...
– Mais golpes de corda do que pão! – Depois, quando Mascalise, o seu tio, o levou com ele, para buscar a sorte... O pai não queria, porque também tinha o seu orgulho, já que foi sempre patrão, na fornalha, e lhe irritava ver o seu sangue ao comando de outro. Levou sete anos antes que lhe perdoasse, e foi quando finalmente o jovenzinho chegou a pegar a primeira aquisição por conta própria... A fábrica do Molinazzo... Cerca de duzentas somas de gesso que foram embora da fornalha ao preço que queria mestre Nunzio... e o dote de Speranza também, porque a moça não podia mais ficar em casa... (VERGA, 2004, p. 51-52).

Nessa segunda parte do longo segmento em que o narrador mergulha no passado de Gesualdo para sobretudo destacar o seu duro esforço ao longo da sua trajetória de vida,

observamos mais uma vez a ênfase sobre o sacrifício executado pelo protagonista, que chega a ser sintetizado em comentários como “Mais golpes de corda do que pão!”, uma sacrifício, podemos ler dessa maneira, romantizado na situação, visto que é lido como um meio para que se chegue a um “final feliz”¹¹ (as primeiras aquisições e as riquezas do momento presente da narrativa). Ainda nesse pedaço, percebe-se a narração de outro pedaço importante da vida do personagem-título, quando há o conflito deste com o pai, até que uma parte mais confortável, digamos assim, é cristalizada no instante em que é descrita a primeira aquisição do sujeito, carinhosamente chamado pelo narrador de “jovenzinho”. Saltemos para o último fragmento da cena que será abrigado aqui por nós:

Todos sobre as costas de Gesualdo, já que ele ganhava para todos. Tinha ganhado dinheiro! Tinha feito as coisas! Passou dias duros e noites sem fechar os olhos. Vinte anos que não ia à cama uma só noite sem primeiro olhar o céu para ver como ele estava [...] Tanta carne ao fogo! Tantos pensamentos, tantas inquietações, tantos cansaços!... a cultura dos isolados; o comércio das comidas; o risco dos terrenos alugados; as especulações do cunhado Burgio que não adivinhava uma e jogava todo o custo sobre as costas dele [...] Sempre em movimento; sempre cansado; sempre em pé, daqui e de lá, ao vento, ao sol, e à chuva; com a cabeça grave de pensamentos; o coração grosso de inquietações: os ossos partidos de exaustão; dormindo duas horas quando acontecia, como acontecia, em um canto do estábulo, em uma cadeira, no curral, com as pedras debaixo das costas; comendo um pedaço de pão e cebola onde se achava, na sela da mula, na sombra de uma oliveira, na beira de uma vala, na malária, no meio de uma nuvem de mosquitos (VERGA, 2004, p. 52).

Esse terceiro pedaço da longa cena evidenciada talvez reproduza com ainda mais clareza, devido às enumerações exaustivas de fatores relacionados ao sacrifício de Gesualdo Motta no seu passado, a empatia do narrador do romance, sempre muito impressionado, para não dizer orgulhoso, dos feitos antigos do protagonista. Ainda sobre esse fragmento, os períodos longos, pautados por diversas anáforas e pela sequência de ações realizadas pelo personagem principal na sua vida profissional, passam uma sensação de infinitude, é como se não acabassem os elementos que representam, a cada ponto e vírgula, o suor derramado do personagem-título.

Dando continuidade às nossas análises, analisemos um segmento que se encontra em uma altura mais avançada do livro:

O *pobre dom* Gesualdo estava *verdadeiramente* doente, em meio a tantos desprazeres. A cada instante vinham a dizer-lhe uma novidade: *precisava* colocar para fora algum dinheiro para a revolução; *precisava* abrir os galpões aos pobres;

¹¹ Embora estejamos analisando um excerto isolado do romance, essa romantização do narrador sobre a trajetória de sacrifícios de Gesualdo Motta pode até ser interpretada como uma espécie de discurso irônico no final das contas, já que, quando o texto é lido na íntegra, entendemos que a sua conclusão é desoladora e passa uma sensação, pessimista, de que o progresso é ilusório, de que o sujeito sempre será derrotado no fim, e isso se torna ainda mais relevante se levarmos em conta a importância desse trecho analisado, isto é, não é um enchimento isolado e breve que será esquecido pelo leitor com o passar das páginas, mas parte de um momento decisivo do texto, de uma parte memorável do romance, que será muito provavelmente guardada pelo leitor até os instantes finais da leitura.

precisava partilhar as terras com aqueles que não as tinham (VERGA, 2004, p. 181, grifos meus).

Nesse curto fragmento, após estarmos completamente habituados ao cotidiano de cada um dos incontáveis personagens que são apresentados ao longo do texto, é possível que sejam destacados diversos artifícios que também demonstram certa empatia por parte do narrador em relação a Gesualdo. Em primeiro lugar, o adjetivo “pobre”, exatamente como o vocábulo “coitadinha” mais cedo ressaltado por nós na análise d’*Os Malavoglia*, demonstra certa empatia do narrador frente à situação do personagem. Além dessa atribuição, notável é o uso do termo “dom”, que ornamenta o sujeito da frase. Se ao longo do romance há um conflito ligado ao *status* do personagem principal, rico no momento presente da trama, porém de origem humilde, é significativo o narrador associá-lo exclusivamente ao termo nobre “dom”, excluindo, portanto, o termo “mestre”, palavra ligada ao ofício braçal, de pedreiro, que em boa parte do livro, sobretudo nos primeiros capítulos, é associado, por parte do mesmo narrador, a Gesualdo, chamado de “mestre dom” [*mastro-don*], termo este que carrega controvérsias ao seu *status*, e o *status* é um elemento de demasiada importância para os personagens daquela comunidade, inclusive para Gesualdo Motta.

Ainda sobre o mesmo parágrafo, um prato cheio para que analisemos uma tomada de consciência por parte do narrador à luz de uma série de recursos estilísticos, podemos destacar a utilização do advérbio “verdadeiramente”, um artifício modificador que dramatiza/especifica, se afastando, portanto, do plano da neutralidade, a situação incômoda na qual Gesualdo se encontra naquele momento. Além disso, é fundamental destacarmos o uso proposital e repetitivo do verbo “precisava”, uma anáfora que afirma e reafirma a pressão que está nos entornos daquele “pobre” personagem, situado, naquele momento, “em meio a tantos desprazeres”.

Vimos nessa parte da dissertação, em suma, a maneira como se configuram os dois principais romances verguianos, *Os Malavoglia* e *Mestre Dom Gesualdo*, dois textos que, lidos geralmente à luz de uma proposta realista, sobretudo o primeiro dessa dupla de obras, são marcados não apenas por oscilações de estilo ao longo das suas respectivas narrações, o que acaba por excluir a homogeneidade pretendida por alguns críticos e aquela extrema objetividade interpretada por outros, como também podem ser destacadas as diversas estratégias que anunciam graus mais ou menos explícitos de subjetividade, seja quando o narrador d’*Os Malavoglia* abusa na adjetivação e compara o tempo inteiro os personagens a animais, excluindo a impessoalidade prevista por Verga no prefácio ao livro, seja quando o narrador de *Mestre Dom Gesualdo* se mostra empático o tempo inteiro para com o

personagem-título. Nesse bloco tão importante do nosso texto, procuramos selecionar com cuidado as cenas que seriam estudadas, algumas menos importantes, que seriam tachadas como encontros, outras mais importantes, que seriam entendidas como momentos decisivos. Optamos por essa seleção por entendermos que seria inviável analisar cada parágrafo dos respectivos romances, e por também entendermos que, abrindo cenas mais ou menos importantes, poderíamos chegar mais facilmente à conclusão de que a subjetividade pode ser encontrada nas mais diversas camadas das duas narrativas tomadas aqui como estudos de caso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi debatido e analisado ao longo desta dissertação, é possível chegarmos à conclusão de que apesar de Giovanni Verga propor, nas suas narrativas pós-1874, um caráter realista, encarnado por um narrador objetivo e impessoal, que não se expõe ao vestir um manto de invisibilidade, o que ocorre na prática, por outro lado, é uma narrativa na qual a figura do narrador, em muitos casos veiculando diferentes níveis de pessimismo, é explicitada por meio de diferentes caminhos, pelo modo como se dirige a certas situações e a certos personagens, por exemplo, avaliando-os por meio de adjetivos, ou abrigando comparações que evidenciam, também, a sua subjetividade, a sua tomada de consciência.

Vimos, ademais, com base em diferentes teóricos da literatura, que o narrador não é apenas um caracterizador, não é somente um comparador, mas, também, um organizador/montador, que seleciona e arruma, em uma ordem específica, os quadros e as cenas da narrativa, quadros e cenas que, dependendo da proposta desse mesmo narrador, buscarão conceder mais ou menos volumes à sua própria fala ou às falas dos personagens, um tipo de orquestração, portanto, que deixa em evidência a própria figura do narrador. Ilustramos isso, por exemplo, durante a análise do conto “Ruivo Pelo-Ruim”, em que o narrador não expõe um pessimismo veiculado diretamente por si, mas que se torna pessimista apenas por conceder um volume consideravelmente grande às ações e às falas (pessimistas) do personagem-título; dar espaços e voz a um personagem pessimista, no caso dessa obra, é ser pessimista. A sua maneira de arquitetar a narrativa, então, já é um aspecto, embora mais implícito, que anuncia determinado grau de subjetividade, visto que a sua seleção e focalização específicas é pessoal, pressupondo, portanto, uma tomada de consciência.

Além do que já amarramos nesta conclusão, é importante que citemos também as modulações existentes nos textos verguianos, inclusive naqueles pós-1874, textos que, em vez de homogêneos na sua busca por um realismo absoluto, são compostos por uma variação de discursos, por um alto grau de heterodiscursividade, abrigando com maestria, conseqüentemente, a essência do romance para Mikhail Bakhtin. Estudando a obra desse autor como importante ferramenta para a análise das obras do autor siciliano, observamos que as modulações enunciativas existentes no texto indicam a presença de subjetividade em alguns casos, seja quando, por exemplo, um tom memorialístico é impresso no romance, seja quando o narrador se configura como uma espécie de comentarista da situação, esboçando julgamentos da situação narrada, ou quando o mesmo narrador se inclina a um estilo

onisciente intruso, como diria Norman Friedman, quando também traça espécies de comentários acerca da vida íntima de uma figura da história. Até mesmo com o discurso indireto livre, tão explorado por Giovanni Verga e tão estudado pela sua fortuna crítica, é possível afirmarmos que existe certo grau de subjetividade, já que esse recurso é uma maneira individual de representar aquilo que seria dito por um personagem, ou por um grupo de personagens. O narrador verguiano, incluindo o d'*Os Malavoglia*, é mais temperamental e multifacetado do que frio e científico.

São vastos os recursos explorados e utilizados por Verga ao longo da sua bibliografia pós-1874 que podem ser compreendidos como elementos que são pendidos a determinados níveis de subjetividade, dos mais brandos aos mais escandalosos. Em consequência disso, podemos compreender que se torna problemática a diferenciação entre a estética do naturalismo e a do *verismo* italiano, dado que as fronteiras entre estes, muito bem catalogadas e divididas por teóricos e por críticos em geral, como visualizamos anteriormente com Antonio Gramsci, por exemplo, tornam-se mais tênues, mais complicadas de serem estabelecidas, já que, de forma mais clara ou mais obscurecida, o narrador verguiano, lembrando que Verga é o grande escritor *verista*, observa, estuda e também avalia (através de comparações, de pequenos comentários e de outras estratégias), mais ou menos que o executa o narrador, observador e experimentador, de Émile Zola, o idealizador do naturalismo.

É possível inferir, a propósito, de acordo com aquilo que estudamos ao longo desta dissertação acerca da subjetividade do narrador verguiano, que a fortuna crítica em geral mordeu a isca dos textos não literários de Giovanni Verga, que propôs nas suas obras um caráter realista, sincero e desapaixonado, e de Luigi Capuana, um dos primeiros leitores do autor siciliano, que o leu como o gênio máximo da impessoalidade e da objetividade, sendo oportuno lembrar que Capuana foi o idealizador do movimento *verista*, que tinha como proposta poética a estética documental, muito inspirada, inclusive, no naturalismo francês. É de capital importância salientarmos, diga-se de passagem, que essa leitura de Capuana, levando em conta a época e o contexto histórico nos entornos da Itália, há pouco unificada, pode muito bem estar atrelada a um desejo, por parte do autor e crítico literário, de uma independência e de uma consolidação do seu país por meio da arte, por meio da literatura, mais especificamente.

A corrente estética do *verismo*, com base nisso, pode ser lida e compreendida como um movimento que buscou executar um retrato da Itália, uma corrente estética que, talvez mais do que isso, buscou imprimir, tomando como base as regras do naturalismo francês, uma identidade italiana, em forma e conteúdo, à literatura do país, pouco ou nada conhecida para o

resto da Europa. Nota-se que *Os Malavoglia*, a obra-prima *verista*, ganhariam um *status* de reconhecimento mundial, ganhariam traduções para diversas línguas e seriam estudados, com o passar das décadas, por diferentes estudiosos espalhados pelo mundo, o que acontece até os dias de hoje. É notável, porém, a maneira como o texto em questão, naquela altura, foi recebido de modo mais ou menos lamentoso por parte de Luigi Capuana, que entendia, já naquela época, que se *Os Malavoglia* tivessem sido escritos em francês ganhariam um reconhecimento muito maior, justamente porque a literatura italiana, se comparada à francesa, era ainda muito pouco desenvolvida, como se fosse a “diferença entre um organismo incipiente [a literatura italiana] e um organismo que tenha quase alcançado o seu desenvolvimento completo [a literatura francesa]” (CAPUANA, 1972, p. 37).

É muito provavelmente por isso que os comentários de louvor ao *capolavoro* de Verga buscaram elevar o amigo ao *status* de gênio da impessoalidade, a um autor vanguardista, vanguardista justamente pela sua extrema objetividade. O posicionamento de Verga nessas condições seria interessante para Capuana pela razão de este ser o idealista do verismo italiano, a escola na qual Verga participou ativamente, mas podemos arriscar a hipótese e dizer que provavelmente seria interessante, para Capuana, também pela razão de haver um desejo de consolidação e de reconhecimento da literatura italiana. O livro, como analisamos e debatemos ao longo dos capítulos desta dissertação, é indubitavelmente um grande romance, mas ele não pode ser considerado vanguardista por ser um ideal de impessoalidade.

A impessoalidade plena, conforme o que conseguimos refletir ao longo dos estudos, é aparentemente impossível na prosa narrativa, já que não há como o narrador fugir de determinados aspectos que anunciam a sua personalidade, a exemplo da organização e da focalização específicas de cada quadro e de cada cena, de cada momento do texto, e vimos anteriormente com Roland Barthes que mesmo quando o autor consegue aparentemente apagar as suas marcas de enunciação, como o famoso barômetro de Flaubert, ele se apresenta como um apagador dessas marcas, como *eu* objetivo, a sua personalidade não deixa de estar em jogo quando é buscada a impessoalidade. O romance, como vimos com Watt, com Moretti e também com Barthes, pode estar atrelado de uma maneira ou de outra a um grau de realismo mais acentuado do que os outros gêneros da literatura, seja pela ideia de particularização, seja pela ideia dos enchementos ou pelo efeito de real, mas essa aproximação ao documental é apenas parcial, pois acaba sendo, no final das contas, uma mera *ilusão referencial*, o que pode ser creditado a autores como Gustave Flaubert, como Émile Zola e como Giovanni Verga.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Paula Freitas de. Giovanni Verga e a Construção do Verismo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 14, p. 46-65, 2010.
- ANDRADE, Ana Paula Freitas de. **Os Malavoglia**: o narrador e sua criação. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A Estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BALZAC, Honoré de. **A prima Bette**. Lisboa: Guimarães & Cia., 1950.
- BASTOS, Jorge. Só a Máquina Apazigua (Mas não Salva). *In*: ZOLA, ÉMILE. **A besta humana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 7-18.
- BARTHES, Roland. O Discurso da História. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 145-157.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 158-165.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. *IN*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A Estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-13.
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In*: CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002b. p. 77-92.
- CANDIDO, Antonio. O Mundo Provérbio. *In*: VERGA, Giovanni. **Os Malavoglia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002a. p. 335-364.
- CAPUANA, Luigi. **Verga e D'Annunzio**. Bologna: Cappelli, 1972.
- CAPUANA, Luigi. VIII. *In*: CAPUANA, Luigi. **Per l'arte**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- CARONI, Italo. A Utopia Naturalista. *In*: ZOLA, Émile. **Do romance**. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 9-21.

CECCO, Ferruccio. Introduzione. *In*: VERGA, Giovanni. **I Malavoglia**. Torino: Einaudi, 2014. p. VII-XLV.

CULLER, Jonathan. Narrativa. *In*: CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA., 1999. p. 84-94.

FABRIS, Mariarosaria. Giovanni Verga: uma lição de história. *In*: VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001. p. 179-187.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar./maio 2002

GASPARI, Silvana de. Luigi Capuana e o Narrador Verista. **Fragmentos**, n. 33, p. 319-329, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. São Paulo: FTD, [S.d.].

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LAWRENCE, D.H. **Complete works**. London: Delphi Classics, 2011.

MESQUITA, Samira N. de. **O enredo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. Verismo. *In*: DICIONÁRIO de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 2002. p. 464-465.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma Teoria Literária: Imagologia, Imaginário, Polissistema. *In*: PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada: estudos de literatura comparada**. São Paulo: Editora Hucitec: Editora UFSM, 2011. p. 109-127.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SALES, Denise Regina. O *skaz* na tradução literária do par linguístico russo-português. **TradTerm**, São Paulo, v. 28, p. 61-75, dez. 2016.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

S.R. Introduzione. *In*: VERGA, Giovanni. **Mastro Don Gesualdo**. Rimini: Rusconi Libri, 2004. p. vii-xv.

TAINÉ, Hippolyte. Introdução [à história da literatura inglesa]. *In*: ACÍZELO, Roberto. **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para estudos literários (1688-1922)**. Argos: Chapecó, 2011. p. 528-543.

TODOROV, Tzvetan. A Gramática da Narrativa. *In*: TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 135-146.

VERGA, Giovanni. A Loba. *In*: VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001. p. 50-55.

VERGA, Giovanni. Fantasia. *In*: VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001. p. 179-187.

VERGA, Giovanni. **I Malavoglia**. Torino: Einaudi, 2014.

VERGA, Giovanni. **II Marito di Elena**. Trento: Reverdito, 1995. Disponível em: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giovanni-verga/il-marito-di-elena/>

VERGA, Giovanni. **Mastro Don Gesualdo**. Rimini. Rusconi Libri, 2004.

VERGA, Giovanni. Nedda. *In*: VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001. p. 21-49.

VERGA, Giovanni. Os Bens. *In*: VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001. p. 255-261.

VERGA, Giovanni. **Os Malavoglia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VERGA, Giovanni. Pane nero. *In*: VERGA, Giovanni. **Tutte le novelle**. Roma: Newton, 1992. Disponível em: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/verga/tutte_le_novelle/pdf/verga_tutte_le_novelle.pdf

VERGA, Giovanni. Ruivo Pelo-Ruim. *In*: VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001a. p. 112-129.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

WATT, Ian (2010b). Canhestro e deteriorado. **Literatura e Sociedade**, n. 14, p. 186-203, 2010b.

ZOLA, Émile. **Germinal**. Rio de Janeiro: Abril, 1972.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Elos, 1982.

ZOLA, Émile. O Senso do Real. *In*: ZOLA, Émile. **Do romance**. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 23-48.